# Die Finanzierung der Deutschen Filmproduktion

Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Rechts- und Staatsw. Fakultät

der

Schlesischen Friedrich Wilhelm Universität

zu

Breslau

Vorgelegt

von

Hanns Hellmich

– 1935 –

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549814_0068

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

# DIE FINANZIERUNG DER DEUTSCHEN FILMPRODUKTION.

Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Schlesischen Friedrich Wilhelms Universität
zu
B r e s l a u.

Vorgelegt von Hanns H e l l m i c h.
1 9 3 5.

Gedruckt mit Genehmigung der rechts-u.staatsw.
Fakultät der Universität Breslau.Berichterstatter: P r o f .D r .A .H e s s e .
P r o f .D r .S c h m ö l d e r s .

M E I N E N  E L T E R N  G E W I D M E T

R.UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

# Die Finanzierung der deutschen Filmproduktion.


Seite

Einleitung . . . . . 1

Quellenkritik . . . . . 3

1. Kapitel.

I. Das Wesen der Filmproduktion als Teil der deutschen Wirtschaft. . . . . 5

a) Die Eigenart des Films als Ware und Kulturgut in der letzten Stummfilmperiode 7

b) Die Strukturwandlungen des Films und seiner Herstellung durch die Umstellung auf den Tonfilm . . . . . 10

c) Die Problematik des deutschen Filmmarktes . . . . . 12

II. Die Eingliederung der deutschen Patenthalter in die Filmwirtschaft . . . . . 19

III. Die wirtschaftliche Bedeutung dieser Eingliederung für die Kapitalbeschaffung der Produktion . . . . . 22

2. Kapitel.

I. Der finanzielle Aufbau der deutschen Filmproduktion.

a) Das Kapital der Filmproduktion . . . . 28

1. Der Kapitalumfang . . . . . 29
2. Der Kapitalbedarf . . . . . 32
3. Das Kapitalrisiko . . . . . 36

b) Die Anordnung des Kapitals im Filmproduktionsunternehmen . . . . . 41

1. Der Produktionsaufwand und seine Gliederung . . . . . 42
2. Die Unternehmungsformen der Produktion . . . . . 49
3. Die Konzentration . . . . . 54
4. Die Rentabilität . . . . . 60

II. Die Finanzierung der deutschen Filmproduktion.

a) Die Quellen des Kapitals . . . . . 62

1. Das Eigenkapital . . . . . 62
2. Das Fremdkapital . . . . . 63
3. Das Verhältnis von Eigen- und Fremdkapital zueinander und zum stehenden (Anlage-) und umlaufenden (Betriebs-) Kapital . . . . . 65
4. Der Kredit . . . . . 67
Der Personal- und Realkredit . . 71
Der Bankkredit . . . . . 75
5. Die Filmbanken . . . . . 8o

b) Die Organisationsformen der Filmproduktion und ihre Finanzierung . . . 86

1. Die Auftragsproduktion . . . . . 87
2. Die Konzernproduktion . . . . . 92
3. Die Genossenschaft . . . . . 95
4. Das Produktionskollektiv . . . . 99

3. Kapitel.

Der nationalsozialistische Staat und die Finanzierung der Filmproduktion.

I. Die Situation der deutschen Filmproduktion am Zeitpunkt der nationalen Erhebung. . 1o2

II. Der Neuaufbau der deutschen Filmwirtschaft durch den Staat . . . . . 1o6

a) Die Aufgabe des deutschen Films als Kulturgut und die sich hieraus ergebenden wirtschaftlichen Folgen für die Produktion . . . . . 111

b) Die organisatorischen Massnahmen.

1. Das Reichsfilmkammergesetz . . . . .114
2. Das neue Lichtspielgesetz . . . . . 118

c) Die Finanzierung der Filmproduktion im nationalsozialistischen Staat . . 122

1. Die Filmkreditbank . . . . . 122
2. Die Finanzierung der Produktion durch die Bank . . . . . 125

III. Die Bedeutung des Exports für den deutschen Film . . . . . 129

# E i n l e i t u n g.

Wenn eine Erfindung, die einen technischen Fortschritt darstellt, vollendet und vom wirtschaftlichen Standpunkt aus für rentabel befunden ist, erhebt sich die Frage nach ihrer Einführung in den realen Wirtschaftsprozess. Sie ist im kapitalistischen System im wesentlichen eine Finanzfrage. Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die Finanzierung der Filmproduktion[1]), als der grössten und wichtigsten Sparte der deutschen Filmwirtschaft[2]), zu untersuchen, die in ihrer Gesamtheit einen bedeutenden Anteil an der deutschen Wirtschaft überhaupt ausmacht[3]). Ausgegangen wird hierbei von der Betrachtung der Verhältnisse der Produktion in der letzten Periode des stummen Films und der Bedeutung der Einführung des Tonfilms. Auf den Grundlagen einer hochentwickelten Technik aufbauend, hat die deutsche Tonfilmproduktion ihre typischen Organisationsformen, auch soweit sie im Zusammenhang mit den Kapital- und Finanzierungsfragen stehen, weiter durchgebildet.

---

1) In keinem Wirtschaftszweig ist eine so rasche Gliederung des Gesamtgewerbes eingetreten, wie sie sich bei der Filmwirtschaft durch die Gruppierung in Produktion, Vertrieb und Theaterwesen herausgebildet hat (v.Boehmer a.a.O. S.1). Die Stufen der Produktion, Distribution und des Konsums sind jedoch schwierig zu scheiden. Soweit bei der geringen wissenschaftlichen Bearbeitung dieser Frage von einer herrschenden Ansicht gesprochen werden kann, zieht diese die Grenzlinie zur Konsumtion erst jenseits des Kinogewerbes, rechnet also die Lichtspielbesucher zu den Verbrauchern (Altenloh, Le Franc, behördlicher Standpunkt). Die Stellung des Verleihs und Vertriebs gehört hierbei zu der Distribution. Letzter Verbraucher ist dagegen wirtschaftlich und juristisch gesehen der Kinobesitzer.

2) Bei der deutschen Filmwirtschaft handelt es sich um ein vielseitiges Wirtschaftsgebiet. Im engsten Sinne sind hierunter nur die Zweige zu verstehen, die sich mit der Belichtung des sogen. Rohfilms befassen. Der weitere heute allgemein übliche Sprachgebrauch schliesst in den Begriff die Titelfabriken, Kopieranstalten, den Filmvertrieb, Verleih und die Kinosparte ein. Dagegen werden niemals der Apparatebau oder die Rohfilmfabriken eingerechnet.

3) Als Zusammenfassung sämtlicher Erwerbsgruppen der Filmwirtschaft, also auch des Vertriebs, Verleihs und des Lichtspielwesens, ebenso wie als Bezeichnung nur für die Produktion, ist der Begriff Filmindustrie" völlig abzulehnen. Die Gesamtheit dieser Erscheinungsformen ist sinngemäss mit Filmgewerbe zu bezeichnen. Ganz abgesehen davon, dass von Filmindustrie schlechthin nicht gesprochen werden kann -reine Industrie in der Filmwirtschaft ist nur die Herstellung des Rohfilms-, lässt sich auch ein einheitlicher Begriff für alle Formen der Filmherstellung kaum finden. Im Rahmen dieser Arbeit wird daher von der Filmherstellung als der Filmproduktion und von der Gesamtheit der filmischen Erscheinungsformen als der Filmwirtschaft gesprochen (Vergl. auch Gessner a.a.O. S.39 ff).

Da das Finanzierungsproblem zunächst eine Frage des Kapitals ist, wird auf dieses, den Kapitalbedarf, seine Grösse und Zusammensetzung, auf die Kapitalbeschaffung und Verwendung eingegangen. Dann wird der Versuch unternommen, die augenblicklichen Finanzierungsmassnahmen der Filmproduktion in ihrer Gesamtheit aufzuzeigen. Abschliessend werden die Massnahmen des neuen Staates zur Reorganisation der deutschen Filmwirtschaft, insbesondere soweit sie die Finanzierung der Produktion betreffen, dargestellt.

Die Struktur und der finanzielle Aufbau der Filmwirtschaft ist nicht historisch bedingt, sondern steht in der letzten Periode des Stummfilms ausschliesslich unter den Finanzmethoden der Nachkriegszeit. Mit der Umstellung auf den Tonfilm machen sich dann ökonomische Erscheinungen bemerkbar, die mit den Wandlungen in der Eigenart des Filmproduktes[1], seiner Ertragsfähigkeit und seinem Kapitalbedarf zusammenhängen, und die ausserdem ihren Grund in den allgemeinen wirtschaftlichen Gegebenheiten der Umstellungsperiode überhaupt finden. Ebenso wie das Funkwesen nimmt der Tonfilm eine Sonderstellung in der Gesamtwirtschaft Deutschlands ein. Er basiert wie dieses auf neuen Erfindungen, hat streng genommen keine Vorgänger. Somit fehlt jede Erfahrung, die zum Ausbau des Wirtschaftsgebietes hätte verwendet werden können. Dazu kommt, dass die Eigenart der Materie von selbst ausschloss, die Erfahrungen anderer Wirtschaften auf den Film zu übertragen.

Die theoretische Würdigung einer Wirtschaftsepoche kann erfahrungsgemäss erst nach einer gewissen Zeit erfolgen. Für die vorliegende Untersuchung verfügen wir heute bereits über Material, welches genügend Grundlage für eine Darstellung der Eigenart und Gesetzmässigkeiten der Filmwirtschaft unter dem Gesichtspunkt der hier behandelten Fragen bildet. Die Beschäftigung mit diesem Wirtschaftszweig liess vor allem auch die Beziehungen zwischen den privatwirtschaftlichen Massnahmen und den volkswirtschaftlichen Forderungen der Wirtschaft als Ganzes klar werden. Ganz sicher ist es schwer, die auf mehr oder weniger liberalistisch-egoisti-

---

[1] Das gesamte Filmwesen gliedert sich in drei umfangreiche Gebiete: Filmtechnik, Filmkunst und Filmwirtschaft. An sich sind diese Faktoren ihrem Range nach gleichbedeutend, treten jedoch, dem jeweiligen Fall und dem Standpunkt des Beobachters entsprechend, mehr oder minder in den Vordergrund. Tatsächlich gibt erst das Zusammenwirken der drei Gebiete dem Filmwesen das charakteristische Gepräge.

schen Prinzipien aufbauende Privatwirtschaft zu allgemein wirtschaftlichem Denken zu erziehen[1]. Aber auch die einzelne Unternehmung ist nur Teil eines Ganzen und als solche von dessen Wohl und Wehe abhängig. Privatwirtschaftlich mag man daher in Bezug auf manche Finanzierungsfrage getrennter Meinung sein. Die Volkswirtschaft sollte dann das Feld sein, auf dem sich die Gegner zusammenfinden.

Die Wahl des vorliegenden Themas wurde veranlasst durch die berufliche Beschäftigung mit den Grundfragen des deutschen Tonfilms. Die Vertiefung in die Zusammenhänge und Erfordernisse dieses Wirtschaftszweiges, der zu seiner raschen Entwicklung und seinem Aufschwung, aber auch zur Ueberwindung seiner Krisen nur einen Teil der Zeit brauchte, die ältere Industrien benötigten, zeigte vor allem:das Grundproblem alles Wirtschaftens im Film ist die Finanzierung. Seine Behandlung ist Aufgabe dieser Arbeit.

Vorgänger hat die Untersuchung ihrer Aufgabenstellung nach nicht. Abhandlungen neueren Datums und solche aus der Stummfilmperiode beschäftigen sich fast ausschliesslich mit den wichtigsten volkswirtschaftlichen Problemen des Films, ohne die Frage der Finanzierung, insbesondere des Tonfilms, wissenschaftlich eingehend auseinanderzusetzen.

Die vorliegende Darstellung wird zu einer Zeit gegeben, in der die historische Entwicklung einen gewissen Abschluss erreicht und die technische und industrielle Anerkennung des Tonfilms sich in der ganzen Welt durchgesetzt hat. Dem Zeitpunkt ihrer Abfassung gemäss verfolgt die Arbeit die Verhältnisse bis Anfang 1935 und schliesst mit der Behandlung der voraussichtlichen oder schätzungsweise eintretenden Entwicklung in der nächsten Zukunft ab.

## Q u e l l e n k r i t i k.

Die Einführung des Tonfilms bedeutet für die Wirtschaftsgeschichte des Films den Beginn eines neuen Stadiums. Gleich von Anfang an haben die wirtschaftlichen Probleme der Umstellung die Aufmerksamkeit der internationalen Oeffentlichkeit

---

1) In Zeiten stärkster wirtschaftlicher Anspannung griff die Privatwirtschaft unter dem Druck der Verhältnisse und in der Notwendigkeit einer schnellen Hilfe zu Finanzaktionen z.B. der Aufnahme von Auslandsanleihen, Krediten unter produktionshemmenden Bedingungen etc., die vielfach volkswirtschaftlich wegen der zukünftigen Folgen nicht haltbar waren (vergl. Wieg: Kritik der Finanzierungstechnik der Industrie. Diss.Berlin 1930).

auf sich gezogen. Die technische Basis der Entwicklung, die Klärung der Patentsituation und nicht zuletzt die Notwendigkeit finanzieller und wirtschaftlicher Verständigung zwangen zu einer Annäherung und einem weitgehenden Gedankenaustausch zwischen den von dem Umstellungsprozess berührten Interessentengruppen über die nationalen Grenzen hinaus. Es ist selbstverständlich, dass all diese Vorgänge erhebliche Niederschläge in Literatur und Presse finden mussten.

Die als Quelle für vorliegende Untersuchung in Betracht kommende L i t e r a t u r umfasst eine Reihe volkswirtschaftlicher Abhandlungen, die ausschliesslich die Stummfilmperiode behandeln und meist der Darstellung der historischen Entwicklung der Industrie einen breiten Raum geben. Es bieten diese Werke Aufschluss über grundsätzliche Zusammenhänge, ohne aber Erkenntnisse für die hier behandelten Probleme zu vermitteln. Die Literatur über den T o n f i l m von der Umstellung ab umfasst naturgemäss vor allem Arbeiten rein technischen Inhalts. Dagegen fehlen, soweit es sich nicht um statistische Erhebungen handelt, Arbeiten wirtschaftlicher Problemstellung.

Die T a g e s p r e s s e als Vertreterin verschiedener Interessengruppen nahm gegenüber dem Tonfilm eine abwartende oder offen ablehnende Stellung ein. Ihre Untersuchungen sind damit in ihrem Wert für die wirtschaftliche Forschung von vornherein beeinträchtigt. Die F a c h z e i t s c h r i f t e n wandten der Umstellung und den damit verbundenen wirtschaftlichen Folgen eine erhöhte Aufmerksamkeit zu. Bei kritischer Betrachtung ist jedoch die Zahl der darin enthaltenen methodisch durchgearbeiteten Darstellungen gering und die Ausbeute der Statistik, die ein zu willfähriges Instrument in der Hand des nicht völlig objektiv wägenden Wirtschaftlers ist, recht zweifelhaft. Damit sind auch ihrer Wertung starke Grenzen gesetzt.

Die für die filmwirtschaftliche Forschungsarbeit wertvollste und wichtigste Materialquelle sollte die a m t l i c h e und p r i v a t e F i l m s t a t i s t i k sein. Sie teilt sich ihrem speziellen Aufgabenkreis nach auf in die Betriebs- und Berufsstatistik, die Handelsstatistik und die Zollstatistik. Ferner gehören zu den amtlichen Zahlen gelegentliche Veröffentlichungen der Landesämter und Städte, die Filmzensurstatistik der Berliner Ober- und der ehemaligen Münchener Filmprüfstelle, und die amtlichen Angaben über die Vergnügungssteuer. Von den übrigen amtlichen bezw. halbamtlichen Quellen sei hier noch eine Reihe von Veröffentlichungen genannt, wie die des Aussenhandelsausschusses Filme, ferner die monatlichen Berichte der Berliner Industrie- und Handelskammer und die der Landesämter und Städte. Schliesslich sollen in diesem Zusammenhange noch die Forschungsarbeiten des Instituts für Konjunkturforschung Erwähnung finden.

Der Wert dieses gesammelten Materials ist mit Ausnahme der amtlichen Filmzensurstatistik der Berliner und Münchener Filmprüfstelle für die vorliegende Arbeit zum Teil völlig unzureichend. Die Gründe hierfür dürften neben den Schwierigkeiten der Beschaffung der notwendigen Unterlagen in der Art der Behandlung und Verwertung dieses Materials durch die amtlichen Stellen liegen. Die gegebenen Begriffsbestimmungen entbehren einer eindeutigen, wissenschaftlichen Sprache und werden in ihrer Lesbarkeit damit sehr erschwert. Ausserdem laufen die statistischen Resultate Gefahr, in falscher Beziehung zur Wirklichkeit zu stehen, und die Untersuchung muss sich darauf aufbauend in methodische Widersprüche verwickeln.

Neben der amtlichen Statistik wird von einer Reihe von Verbänden der Filmwirtschaft eine p r i v a t e S t a t i s t i k geführt, die naturgemäss beschränkt bleibt auf Sondergebiete. Ein Teil der Interessenverbände gibt das gesammelte Material in Jahrbüchern heraus. Man müsste annehmen, dass sich die Filmwirtschaft als grosser Wirtschaftszweig aller modernen Einrichtungen bediene, deren Nützlichkeit sich bei der Organisation anderer Industrien erwiesen hat. Im Gegenteil hierzu hat sie von jeher wenigIInteresse gezeigt, sich selbst Rechenschaft über Leben und Funktion ihres Wirtschaftsorganismus abzulegen. An nichts ist ihre Jugend so klar zu erkennen, wie an diesem Moment. Ausserdem wurde sie durch ihre schnelle Entwicklung selbst überrascht. Die vorliegende Untersuchung soll dem Zweck dienen, einen Teil der offenen Fragen zu beantworten, sich aber nur mit wirtschaftlichen Verhältnissen beschäftigen, soweit sie den deutschen Film betreffen. Eine vergleichende Darstellung der Filmwirtschaften anderer europäischer oder aussereuropäischer Länder, insbesondere Amerikas, mit der unsrigen kann daher nur andeutungsweise erfolgen.

## 1. I. Das Wesen der Filmproduktion als Teil der deutschen Wirtschaft.

Beim Film handelt es sich um einen vielseitigen und in seinem strukturellen Aufbau uneinheitlichen Wirtschaftskörper, dessen typische Merkmale durch den Konflikt des ökonomischen Prinzips mit der künstlerischen Idee bedingt sind. Hieraus ergeben sich Wirkungen auf die Art der Herstellung und Verwertung, den Kapitalbedarf und die Finanzierung. Für das Verständnis der Filmwirtschaft und für die Bedeutung der ihr eigenen später zu untersuchenden Verfahrensweise in Bezug auf Kapitalbeschaffung und Kapitalverwendung ist die Kenntnis dieser Eigentümlichkeiten besonders wichtig.

Die Filmwirtschaft im allgemeinen und die Produktion im besonderen sind nicht als rein industrielle Gebilde zu

begreifen. Ihre ökonomische Stellung wird ihrem Wesen nach gekennzeichnet durch eine Reihe von Besonderheiten[1], die sich dem Aussenstehenden nicht ohne weiteres erschliessen müssen[2]. Der Film ist zwiespältig in sich selbst. Mit der einen Hälfte gehört er in das Gebiet der Kunst[3], auf der anderen Seite ist ihm die Verwandtschaft mit der Industrie eigentümlich. Vermittels eines vielfältigen technischen Apparates wird ein Erzeugnis hergestellt, das den künstlerischen Dienstgewerben eng liiert ist und sich von der Persönlichkeit des Dienstleistenden als einer unvertretbaren Grösse nicht zu lösen vermag. Während die meisten Industrie für die aufgewendete Arbeit und das investierte Kapital in ihrer Produktionsleistung zumindest einen grossen Prozentsatz im Materialwert und im Wert der praktischen Verwendungmöglichkeit bereits im Augenblick der Fertigstellung wiedersehen, baut die Filmwirtschaft in starkem Masse ihre Erfolge auf unwägbare Voraussetzungen, wie öffentliche Meinung, Zeitströmungen, Mode etc. auf[4]. Diese werden ausserdenoch durch den Mangel an einer genügend übersichtlichen Marktorganisation und durch ein unverhältnismässig hohes Risiko von der rein wirtschaftlichen Seite her wesentlich verstärkt. Eine Summe von Leistungen materieller wie ideelle Art, wie sie keinem anderen Produkt eigen sind, erheben den Film zu einem Objekt, dem eine Vervielfältigung zwecks Verwertung nur unter besonderen privatrechtlichen Verträgen und Ansprüchen bei Geldleistung zugestanden wird. Sie können erst verstanden werden, wenn man die organisatorische Form des filmindustriellen Aufbaus als typisch unter dem Gesichtspunkt der Finanzierung und Sicherung des Kapitalrisik erkennt. Die dabei auftretenden Erscheinungen gehen zudem weit über das Mass dessen hinaus, was grundsätzlich in dem individuellen Charakter des einzelnen Filmproduktes gegeben

---

1) Das Reichsgericht hat die Notwendigkeit der rechtlichen Sonderbehandlung des Films anerkannt. In einer Entscheid (1o7 Bd.) hat es ausgesprochen, dass der Film seinen eignen Gesetzen folgen müsse und an diese Erkenntnis praktische Folgerungen geknüpft. Die besondere Natur des Films ist auch mehrfach in den Instanzgerichten zum Ausdruck gekommen.

2) Vergl. Olimski a.a.O. S.1O.

3) Dr.Jason: Filmkunst und Filmgeschäft. Kölnische Zeitung v 29.9.193o.

4) Vergl. Gessner a.a.O. S.1o4.

zu sein scheint.

## 1. I[a]. Die Eigenart des Films als Ware und Kulturgut in der letzten Stummfilmperiode.

Wenn man die Filmherstellung der Stummfilmzeit rein historisch betrachtet, dann ist zunächst die bedeutende Entwicklung in der Zeit der geistigen, seelischen und künstlerischen Krise nach dem Kriege unverkennbar. Männer aus allen Gebieten der Kunst bemühten sich um die neue Kunstgattung und stellten ihr technisches Können in deren Dienst. Damals wurde der deutsche Film geboren, es entstanden deutsche Werke, die die Welt aufhorchen liessen[1]). Die Technik des Films wurde ständig erhöht, die Fertigkeit, seine Mittel zu gebrauchen, von Jahr zu Jahr gesteigert, ohne dass er selbst aber, wie sich später zeigen sollte, organisch wuchs.

Auf diese Blütezeit des Stummfilms folgte eine Periode der Serienfabrikation, als deren Folge sich der Film festlief und nicht nur in Amerika, sondern auch in Deutschland einem künstlerischen Tiefstand zueilte. Es entstand der "Filmstil", der sich, ohne geistigen oder dokumentarischen Wert zu besitzen, schnell die Gunst der Massen erwarb. Aus der falschen Beantwortung der Frage nach der Wahl des Stoffes und der Wirkung eines Films auf das Publikum erwuchsen die vielen Irrtümer der Produktion. Aus den Erfolgen zog man falsche Schlüsse, indem man sie auf die Stoffwahl zurückführte und zur Serienfabrikation riet, anstatt die Misserfolge nach den Gesichtspunkten filmischer Eigengesetzlichkeit auf die Ursachen ihres Versagens hin zu untersuchen. Zu den wesentlichsten Fehlern gehörte hierbei die Heranzüchtung von "Typen", die zu Starwesen und Starpropaganda führten. Hierzu kam die Diskrepanz zwischen der äusseren Formgestaltung und dem inneren Gehalt besonders der sogenannten Grossfilme und der Missbrauch der fast unbegrenzten filmischen Gestaltungsmittel zu selbstzweckhaften und stilverwirrenden Einzelleistungen.

Der grosse Irrtum, von dem die deutsche Filmproduktion der letzten Jahre beherrscht war, bestand darin, dass man das Verfahren der Publikumsbeeinflussung auf der Seite der Hersteller, Autoren, Regisseure und Darsteller für unbegrenzt wirksam hielt, während es tatsächlich schon verbraucht und abgenutzt war. Das Recht der Ablehnung künstlerisch

---

[1]) Zu ihnen gehören u.a.: Madame Dubarry, Der Golem, Der müde Tod, Caligari, Fridericus Rex, Der Berg des Schicksals, Schatten, Das alte Gesetz. Der Film "Varieté" schloss diese Epoche des Aufstiegs ab.

minderwertiger Themen, von dem das Publikum in mehreren, die Kritik in sehr vielen Fällen Gebrauch gemacht hat, ist von den Filmschaffenden nur gegen Aussenseiter in Anspruch genommen worden. Die Festlegung der Drehbücher auf vielfach gleiche Motive, die Verteilung der Aufgaben auf die gleichen routinierten Spezialisten, die Ergänzung des Darstellerkreises aus gleichen Typen, alles das waren Ausdrücke einer immer deutlicher werdenden Dekadenz. Die unterwertige Produktion basierte auf der Kulturlosigkeit aller mit dem Film verwachsenen Sparten, der Verantwortungslosigkeit des künstlerischen Gewissens[1], der Sensationssucht der Lichtspieltheaterbesitzer. Zwar kamen einige Köpfe, deren hoher geistiger Drang es war, von der verbesserten Linie des Films abzugehen, darauf, eigene Wege zu beschreiten. Im allgemeinen aber konnte der grossartige technische und organisatorische Apparat, wie er der deutschen Filmwirtschaft zur Verfügung stand, geistig nicht fruchtbar gemacht werden und damit blieb der Film an das einmal gefundene Klischée der inhaltlichen Leere gebunden.

Der Film der vergangenen Epoche ist ein Musterbeispiel der spekulativen Abhängigmachung künstlerischen Schaffens von dem Geschmack der breiten Masse. Er ist der Ausdruck der für alle Kunstgebiete so verhängnisvollen Entwicklung der letzten Jahrzehnte, ein Kompromiss von Kunst und Geschäft. Tatsächlich wird man kaum ein Handelsgut finden, bei dem derart starke Ueberschneidungen künstlerischer und wirtschaftlicher Interessen, abgesehen von den eigentümlichen juristischen Grundlagen, vorhanden sind.

Die Geschichte fast aller Filme der letzten Jahre beginnt mit einem erbitterten Kampf zwischen künstlerischem und kaufmännischem Geist. Für den letzteren aber war das Dogma des Geschäftsfilms, d.h. die Wahl des Sujets, der Darsteller, des Regisseurs vor allem im Hinblick auf den geschäftlichen Erfolg massgebend. So zeigt der Standard der deutschen Filmproduktion in den letzten Stummfilmjahren[2] fast durchschnittlich dasselbe Bild: zum überwiegenden

---

[1] Seit dem riesigen Fehlschlag des Ufa-Films "Metropolis" gab es im deutschen Film auf der einen Seite die unaufhörlichen Verwechslungen von Bombast mit Monumentalität, von Schwulst mit Grösse, ist die Unnatur im deutschen Film chronisch geworden (Kölnische Zeitung Nr.429 vom 9.8.1933).

[2] In dieser Zeit machten Amerika und Russland grosse Fortschritte und besonders in Regie, Dramaturgie, Montage und Erfassen der filmischen Idee wurden sie vorbildlich.

Teil wurden anspruchslose Geschäftsfilme gedreht und für wenige Filme wurden aus Prestigegründen Millionen angewandt. Der gute künstlerische Film dagegen bildete eine seltene Ausnahme[1]).

In dem Masse, wie sich der Film von der Kunst entfernte, wurde er zur "Ware". Die starre Anwendung der Schablone des Bewährten, das dauernde Festhalten an erprobten Regisseuren und Darstellern, hinderte die ideelle und künstlerische Befruchtung. In der Industrialisierung der Filmherstellung[2]), der Massenherstellung und der Spezialisierung auf bestimmte Gattungen[3]) drohte der Filmkunst eine besondere Gefahr. Zweifellos sind starke finanzielle Erfolge vorallem im Hinblick auf die Herstellungskosten mit billigen, auf Massenwirkung berechneten Filmen erzielt worden und umgekehrt haben grossangelegte Filme finanzielle Misserfolge gezeitigt. Da aber das Vorhandensein künstlerischer Leistungen die Existenz eines Kunstzweiges überhaupt erst ermöglicht, musste mit dem Aufhören des künstlerischen Films auch das Ende des leichten Unterhaltungsfilms kommen.

Die letzte Periode der stummen Produktion zeigt den deutschen Film demnach in einer grossen geistigen und gedanklichen Krise. Der Film drohte an der Stillosigkeit seiner Kunst und der seiner Nutzniesser zu scheitern. Er

---

1) Der Reichskunstwart sprach 1929 von einem geistigen Verfall des deutschen Films (Germania Nr.513 vom 3.11.1929).

2) Die Beziehungen zur Industrie treten -wenn überhaupt- beim Film nur in Grossbetrieben durch die strenge Teilung zwischen Unternehmer und beauftragten Kräften und durch den kaufmännischen Aufbau in Erscheinung. Da die Herstellung eines Films einen grossen, technischen Apparat in Bewegung setzt und Beziehungen mit rein gewerblichen bezw. industriellen Wirtschaftszweigen voraussetzt, ist erforderlich, sie nach betriebswirtschaftlichen Grundsätzen durchzuführen.

3) Der Film trägt grundsätzlich in jedem Einzelexemplar das Gepräge der Individualität. Eine gewisse Klassifizierung gleicht jedoch diese mehr oder weniger aus. Die Massenherstellung, die Industrialisierungsbestrebungen nähern den Film der Gattungsware. Dies kann soweit gehen, dass serienweise hergestellte Filme, die auf einem Filmtyp aufbauen, oder von Spezialfirmen hergestellt werden, bei bestimmter Länge einen ziemlich feststehenden Preis haben (Gessner a.a.O. S.57.).

hatte bis dahin seine höchste Aufgabe, die einer jeden Kunst, nämlich Vorkämpfer nationaler Kultur zu sein, nicht erfüllt. Aus der künstlerischen Gesinnungslosigkeit heraus musste aber auch der geschäftliche Erfolg immer problematischer werden. Da kam der Tonfilm.

## 1. I[b]. Die Strukturwandlungen des Films und seiner Herstellung durch die Umstellung auf den Tonfilm.

Man kann den tönenden Film[1] als das letzte Entwicklungsstadium des Versuches bezeichnen, die Handlung des stummen Films auch dem Ohr des Zuschauers zu vermitteln. Bei seinem ersten Erscheinen[2] trat er in unmittelbare Konkurrenz zu dem Stummfilm und jede seiner Eigenarten war für das Publikum neu. Die Aufgabe bestand aber darin, die Form des Tonfilms zu finden, die ihm eigentümlich ist. Hierzu mussten Stoffe gesucht und gefunden werden, die den Film durch eine höhere Einheit von Handlung und Musik, zum Kunstprodukt, machten. Zu dem bildhaften trat nun das akustische Erlebnis und dieses hatte mit dem Visuellen ein Ganzes zu bilden. Das bedingte neben einer völligen Umwandlung der bisherigen Methoden der Herstellung u.a. eine grundlegende Aenderung des Filmmanuskripts. Die organische Einheit von Ton und Bild, von akustischen und optischen Phänomen war die

---

1) Eine amtliche Difinition des "Tonfilms" hat die Einfuhrverordnung des Reichsinnenministeriums vom 16.7.1930 gegeben. Danach sind Tonfilme "diejenigen Bildstreifen, bei denen ganz oder teilweise die mit den Bildvorgängen verbundenen Geräusche, Sprache, Gesang oder die dazugehörige Begleitmusik gleichzeitig (synchron) mit dem Bilde durch mechanische Vorrichtungen zu Gehör gebracht werden". Die Definition ist weit. Im Sinne der vorliegenden Arbeit werden als Tonfilme Träger von Tonaufzeichnungen verstanden, die zur synchronen Wiedergabe mit Bildaufzeichnung bestimmt sind oder als Vor-, Zwischen- oder Nachspiel zu Bildaufzeichnungen dienen. Betont wird hierbei im Sinne der Einheits-Theorie Alexander Elsters (Archiv für Urheber-, Film- und Theater-Recht, 4.Bd., Heft 3; Licht-Bild-Bühne Nr.159 vom 4.7.1931) die Einheit der optisch- akustischen Tonfilmvorgänge, der Synchronismus. Diese Einheit wird im Rahmen dieser Arbeit zum rechtlichen Wesensmerkmal erhoben.

2) Die Stummheit der aufgenommenen Objekte liess schon die ersten Erfinder der Kinemathographie sehr unbefriedigt, und bereits die Schaubudenattraktionen zeigten bewegte Photographien mit Begleitung auf einer Drehorgel, Von Tonfilm selbst auf primitivster Stufe kann man hierbei nicht sprechen, da das Haupterfordernis, der Synchronismus, nicht gegeben war.

notwendige Vorbedingung der künstlerischen Wirkung[1].

Stand der Film inhaltlich am Ende der stummen Periode in einer tiefen und einschneidenden Krise, so erhoffte man nun, dass das Hinzutreten des Tones den Film künstlerisch auf eine höhere Stufe führen würde. Das Bild sollte durch die Sprache eine weitere Vertiefung erfahren. Wieder wurde über das Thema Filmstoff diskutiert, wieder begann ein neues Suchen. Aber schon die Wege, die hierbei eingeschlagen wurden, mussten zeigen, dass auch die neue Form des Tonfilms den geistigen Verfall nicht aufzuhalten vermochte. Die eine Gruppe, die finanzierende und produzierende, glaubte die Richtigkeit ihrer Einschätzung des Publikumsgeschmacks durch ihre wirtschaftliche Basis beweisen zu können, und, da sie die einzige ausschlaggebende Macht in dem grossen Ringen um die damalige Filmkultur war, wurde diese Anschauung zum Grundprinzip der Filmkultur dieser Zeit. Die andere, die geistig anspruchsvollere Kritik, die immer wieder den Ruf nach neuem Inhalt, neuen Wegen und Grundlagen für ein zeitgemässes Filmschaffen laut werden liess, wurde nicht beachtet, wählte vor allem stets die negative Methode der Ablehnung. Nur ganz vereinzelt wurden von Produzenten Versuche unternommen, den geistigen Leerlauf zu überwinden.

Gleichzeitig aber wurde mit dem Tonfilm die Wertgleichheit der Wiedergabe und die über alle Grenzen hinwegreichende Verständlichkeit des Filmbandes erschüttert[2]. Der Tonfilm war durch die Sprache an bestimmte Nationalitäten gebunden[3]. Auf der anderen Seite führte der Zwang, bei der

---

1) Mit dem Ufa-Film "Drei von der Tankstelle" (Uraufführung am 15.9.1930) hatte sich der deutsche Tonfilm durchgesetzt und begann sich nach eigenen Gesetzen zu richten (Rundfunkrede Gen.Dir.Klitsch am 21.7.1932).

2) Diesem Uebel abzuhelfen, sind sehr bald drei Wege der Verständlichmachung begangen worden: 1. Einkopierung übersetzter Textstreifen, 2. Nachsynchronisation in der jeweiligen Landessprache und 3. Herstellung von Versionen mit ausländischen Darstellern. Die Versuche sind bis heute (eine den Mundbewegungen angepasste Nachsynchronisierung) immer noch als unbefriedigend anzusehen.

3) An dieser Grenzziehung des Tonfilms durch die Sprache scheiterte die seit Jahren den Weltmarkt beherrschende amerikanische Filmindustrie. Sie konnte, nachdem ihre Filme auf dem eigenen Markt mit rd. 20 000 Lichtspieltheatern amortisiert waren, diese nicht mehr nach dem europäischen Markt bringen. Dabei war ein Absatzrückgang nicht nur in den nicht englisch sprechenden Filmländern zu verzeichnen, sondern vor allen Dingen auch in England selbst, weil der amerikanische Akzent der Tonfilme beim englischen Volk auf Widerstand stiess.

Gestaltung darauf zu achten, dass Handlung und Dialog für fremdsprachige Märkte durch Synchronisation verständlich gemacht werden konnten, zu einer gesteigerten Veräusserlichung und immer mehr von der Möglichkeit fort, sich zu künstlerischer Leistung und Gestaltung durchzuringen. Die Rücksicht auf den ausländischen Markt und die internationale Verwertung liessen zudem neben dem ungeistigen Gehalt eine Entgeistigung der Sprache aufkommen.

Am Ende des Jahres 1932 können wir feststellen, dass auch der Tonfilm der deutschen Produktion den belebenden geistigen Aufschwung nicht gebracht hat. Der Unterhaltungsfilm hatte sich innerlich totgelaufen. Kunst spiegelt immer das Gesicht ihrer Zeit, orientiert sich stets an politischen und sozialen Formen. Der Film ist im Gesamtdurchschnitt die Darstellung der Kultur und der Zivilisation seines Landes[2]. In den vergangenen Jahren konnte er deshalb keinen bestimmten Ausdruck finden, weil es keine festen politischen und sozialen Formen gab. Der Unterhaltungsfilm war lebensfern, in Haltung und Inhalt war der Filmstoff gehaltlos. Es gibt keinen Film ohne Weltanschauung. Wenn dennoch wenige Filme bewusst einer Weltanschauung dienten, so fügten sie sich zumeist in die liberal-individualistische Einstellung der kapitalistischen Weltordnung.

## 1. I[c]. Die Problematik des deutschen Filmmarktes.

Aus der Eigenart des Films und seiner Mittel ergeben sich gewisse Besonderheiten des Filmmarktes[2]. Der Filmverbrauch durch die Wirtschaft schwankt je nach der Güte des Films, den Einwirkungen von Geschmacksänderungen und der Konkurrenz. Die Vermehrbarkeit der Filmkopien ist dabei ein grosser Vorteil, da hiermit eine elastische Anpassung an die Marktlage ermöglicht wird. An der Organisation des Filmmarktes und der Qualitätssteigerung der Filme liegt es, mit einer beschränkten Anzahl Kopien gleicher Qualität ein grosses Bedürfnis zu befriedigen.

---

[1] Gessner a.a.O. S.24.

[2] Der Filmmarkt im eigentlichen Sinne wird dargestellt durch die Beziehungen zwischen den Verleihern und den Theaterbesitzern. In dem hier behandelten Sinne ist jedoch unter Filmmarkt das Verhältnis des Filmbedarfs zu dem jeweiligen Angebot zu verstehen.

Der Filmbedarf eines national abgegrenzten Marktes richtet sich in seinem Umfange nach der Qualität, den Kosten der Filme, den Gesamteinnahmen der Lichtspieltheater, für welche die Kaufkraft der Konsumenten massgebend ist, ferner nach der durchschnittlichen Häufigkeit des Kinobesuches pro Kopf der Bevölkerung sowie nach deren Geschmack. Es ist selbstverständlich, dass die Feststellung der Grösse dieses Bedarfs für die Produktion sowie für die Marktpolitik der Filmwirtschaft von grundlegender Bedeutung ist. Ausserdem wird diese Zahl den Ausgangspunkt für die Bestimmung des Produktionskapitals bilden.

Zur Errechnung der für Deutschland notwendigen Zahl von Filmen -es kann sich hierbei nur um lange, abendfüllende Spielfilme handeln- ist eine Reihe von Methoden durchgeführt worden, die sämtlich von der Gesamtzahl der Lichtspieltheater und den Vermietungsmöglichkeiten eines Films ausgehen. Die einfachste Methode ist wohl die von Gessner[1], der eine qualitative Einteilung der Filmprogramme vornimmt, je nachdem sie für grössere oder kleinere Kinos bestimmt sind und einem ein- oder mehrmaligen Wechsel in der Woche unterliegen. Er kommt hierbei auf rd. 2oo Hauptfilme und 2 - 4oo Kurzfilme -letztere in ihrer Gesamtheit je nach der Länge schwankend-, als notwendigen Bedarf des deutschen Filmmarktes.

Für die vorliegende Arbeit wird zur rechnungsmässigen Feststellung des deutschen Filmbedarfs ein Annäherungsverfahren[2] benutzt[3], das die gesuchte Grösse nach der Zahl der deutschen Kinos und nach der Auswertungsfähigkeit der Filme bestimmt.

Nach den neuesten Erhebungen[4] bestehen in Deutschland zahlenmässig 4922 Lichtspieltheater. Von diesen sind

---

[1] Gessner a.a.O. S.62.

[2] Auch derartige Kalkulationen können -welchen Weg man zur Berechnung auch gehen mag- nur Schätzungen sein, weil sich nie genau bestimmen lässt, in wieviel und in welchen Theatern ein Film sicher laufen wird.

[3] In Anlehnung an die Methode von Jason (Vergl. Reichsfilmblatt Nr.51 vom 1926).

[4] Statistik des Reichsverbandes deutscher Filmtheater e.V. vom Dezember 1934. Vergl. Tabelle 1 S.1.

Gruppe 1: solche, die täglich spielen und halbwöchentlich ihr Programm wechseln; 2 553 Lichtspieltheater,
Gruppe 2: solche, die halbwöchentlich spielen, ohne jede Programmänderung: 1 358 Lichtspieltheater,
Gruppe 3: solche, die nur Sonntags spielen[1]: 1 011 Lichtspieltheater.

Abspielbasis für einen Film insgesamt 4 922 Lichtspieltheat
Von diesen Theaterkategorien brauchen bei rd. 50 Wochen[2] im Jahr

die 2 553 Theater der Gruppe 1 insgesamt 5 1o6 Filme,
die 1 358 " " " 2 " 1 358 " ,
die 1 011 " " " 3 " 1 011 " .

Insgesamt benötigt der deutsche Theaterpark im Jahre demnac 7 475 Filme, d.h. die Zahl der Filme, die im Jahre auf ein Lichtspieltheater entfällt, beträgt im Mittel 1,52 Filme.

Die zweite, für die Berechnung der Aufnahmefähigkeit des deutschen Filmmarktes festzustellende Grösse ist die Anzahl der notwendigen Terminierungen zur Amortisation eine guten Durchschnittsfilmes[3]. Diese werden im Durchschnitt auf 950 geschätzt. Genaue Berechnungen für diese Zahl liegen bis auf eine Untersuchung von Brachvogel[4] nicht vor. Nach dieser ergibt sich aus den Aufstellungen eines grossen Verleihs folgender Terminierungsplan für einen guten deutschen Mittelfilm:

15 Theater mit RM 1 5oo.- und mehr Miete,
31 " " " 750.- bis RM 1 500.- Miete,
67 " " " 400.- " " 750.- " ,
156 " " " 200.- " " 400.- " ,
361 " " " 80.- " " 200.- " ,
227 " bis " 80.- Miete,

857 Theater insgesamt.

---

[1] Vor der Verordnung der Reichsfilmkammer vom 18.7.1934 spie te der grösste Teil der in Gruppe 1 und 2 gezählten Licht spieltheater zwei lange Spielfilme in einem Programm (Zweischlagersystem). Durch den genannten Erlass wurde das Zweischlagerprogramm untersagt.

[2] Um Instandsetzungen etc. zu berücksichtigen.

[3] Dieser Film wird mit 195 000.- RM Herstellungskosten bewer

[4] H.U. Brachvogel: Der deutsche Filmmarkt 1927/28. (Lichtbildbühne Nr.187 vom 6.8.1927).

Zur Amortisation eines derartigen Films sind demnach 857 Theater- oder Spieltermine notwendig. Brachvogel erhöht diese Summe auf rd. 900, weil die in der Rechnung verwendeten Zahlen von einem grossen Verleih stammen, dessen Placierungsmöglichkeiten nicht als Durchschnitt angenommen werden dürfen[1]. Nach Jason[2] beträgt die Zahl der durchschnittlich notwendigen Buchungen, soweit sie für einen Film annäherungsweise feststellbar ist, 1 000[3]. Wenn nun die vorliegende Berechnung vorschlägt, von dem Mittelwert zwischen dem Ergebnis von Brachvogel und dem von Jason, d.h. also von 950 Buchungen, auszugehen, dann aus dem Grunde, weil jede der angenommenen Durchschnittszahlen nur annäherungsweise ein Bild bezügl. der für eine rentable Absatzgestaltung notwendigen Eingänge auf die einzelnen Filmarten mit verschiedenen Produktionskosten geben kann. Ausserdem hat die Methode von Brachvogel, abgesehen von den willkürlich angesetzten Korrekturposten, offenbar den Nachteil, dass sie die Amortisation des Films in einer "typischen Theaterreihe" sucht[4]. Aus der Gesamtsumme der gezählten deutschen Lichtspieltheater, der durchschnittlichen Anzahl der Filme für ein Lichtspieltheater pro Jahr und dem Mittelwert der Buchungen pro Film errechnet sich der Bedarf des deutschen Marktes mit 275 Filmen im Jahre[5]. Diese Zahl findet ihre Bestätigung in einer Reihe von Statistiken über die Aufnahmefähigkeit des deutschen Filmmarktes, die zu ungefähr gleichen Ergebnissen kommen. Nach den derzeitigen Verhältnissen darf angenommen werden, dass die Aufnahmefähigkeit unseres Marktes mit der Zahl von ca. 250 Filmen richtig bemessen ist.

---

1) Selbstverständlich stellt die Zahl von 900 Terminen nur einen Mittelwert dar, da für eine ganze Reihe von deutschen Filmen schon mit Rücksicht auf ihre höheren Produktionskosten eine grössere Terminzahl herausgeholt werden muss, umsomehr, wenn die Produktionskosten höher als bei 200 000.- RM liegen.

2) Vergl. Jason: Der Filmbedarf und das Kontingent (Reichsfilmbl. Nr.51/1926).

3) Auch Gessner (a.a.O. S.63) beziffert die Zahl der Abnehmer für einen ausgesprochenen Erfolgsfilm in Deutschland mit 1 000 Lichtspielhäusern.

4) Weinwurm a.a.O. S.30.

5) Bei jeder statistischen Erfassung des Bedarfs an Filmen auf dem deutschen Markt lässt sich eine vollkommen sichere Grundlage nicht geben, da sich die Verhältnisse des deutschen Lichtspieltheaterparks ständig ändern. Es muss ferner berücksichtigt werden, dass gut einschlagende Filme oft prolongiert werden, sich dafür andere, ohne dass dies vorauszusehen ist, als Versager herausstellen.

Interessant ist nun die Gegenüberstellung des tatsächlichen Angebots mit dem rechnerisch ermittelten Bedarf. Für die Stummfilmperiode von 1924 bis 1929[1] sind im Jahresdurchschnitt 217 lange Spielfilme auf den deutschen Markt gebracht worden. Daneben ergibt der Vergleich der tatsächlichen Filmzahl mit dem jeweils errechneten Bedarf ein langsames Absinken des Ueberangebots, welches die Ursache der in jener Periode ständig wiederkehrenden Krisen in der Filmindustrie war. Der dann mit dem Aufkommen des Tonfilms eintretende Produktionsrückgang hat zur Folge, dass der Jahresdurchschnitt der Spielfilme von 1929 bis 1932 bei 158 Filmen liegt. Der Neuaufbau der Filmwirtschaft zu Beginn des Jahres 1933 brachte eine weitere vorübergehende Einschränkung der Produktion mit sich, die aber bereits im vergangenen Jahre wieder ausgeglichen werden konnte[2].

Die wichtigste Frage, die sich aus der Betrachtung der Situation des deutschen Filmmarktes ergibt, betrifft das Verhältnis zwischen deutschen und ausländischen Filmen. Die deutsche Produktion, die in den letzten Jahren der Stummfilmperiode einen ausserordentlich raschen Aufschwung genommen hatte, sah sich am Ende der Inflation vor dem Zusammenbruch und musste die Versorgung der deutschen Lichtspieltheater mit ausländischen Filmen zulassen. Es begann die amerikanische Invasion. Rein amerikanische Verleihgesellschaften wurden gegründet, und im eigenen Lande billige und mittelmässige amerikanische Filme hergestellt. Dieser Gefahr gegenüber waren die übrigen Filmländer -es handelt sich hierbei vor allem um Frankreich und England- als Konkurrenten auf dem heimischen Markt bedeutungslos[3].

Unter diesen Verhältnissen war eine Marktregulierung für den deutschen Film nicht zu umgehen. Unter den Massnahmen und Möglichkeiten, die Filmindustrie zu schützen, erschien zunächst das Einfuhrverbot als untauglich, da Deutschland bei einem derartigen Vorgehen mit entsprechenden Gegenmassnahmen der anderen Länder rechnen musste, deren Märkte es aber zur Amortisation seiner Grossfilme bedurfte. Ein Schutzzoll hätte zweifelsohne eine Verteuerung der Filmpreise und damit eine Abwanderung des Kinopublikums

---

[1] Tab.2 S.II gibt eine Uebersicht der Zahlen des tatsächlichen (amtliche Zensur-Statistik) und des für eine rentable Absatzgestaltung gerechtfertigten Angebots.

[2] Vergl. Tab. 4 S.III.

[3] Vergl. Tab. 4 S.III.

zur Folge gehabt. Auch würde eine derartige Regelung eine Bevorzugung der Exportländer mit bereits im Ausland stark amortisierten Filmen bedeutet haben. So erschien als der beste Ausweg für eine Regelung die Einführung des Kontingents[1].

Die Filmeinfuhrkontingentierung stützt ihre Berechtigung darauf, dass die heimische Produktion eines Schutzes, der deutsche Filmmarkt einer gewissen Regulierung bedürfe, beides im Hinblick auf die früher übermächtige und vor allem kapitalistisch überlegene amerikanische Industrie. Massgebend für das Kontingent sind ausserdem Erwägungen kultureller Art. Der oberste Zweck ist der Schutz für die nationale Filmwirtschaft: die Arbeit der heimischen Produktion soll gesichert, ihr eine gewisse Gewähr für einen bestimmten Quantitätsanteil am deutschen Verleih gegeben, und ein gesundes Verhältnis zwischen ausländischen und inländischen Filmen statuiert werden. Es gibt keinen Zweifel darüber, dass das Kontingent in diesem Sinne für die Erhaltung einer lebensfähigen deutschen Produktion und den Ausbau europäischer Verbindungen in dem bis zur Erschöpfung geschwächten Deutschland Entscheidendes geleistet hat. Unter dem Schutze der Einfuhrbeschränkung hat sich die deutsche Filmwirtschaft einen Produktionsapparat wie kein anderes filmproduzierendes Land in Europa erhalten können.

Es soll in diesem Zusammenhang nicht verfehlt werden, auf die historischen Entwicklung der Kontingentpraxis in Deutschland mit einigen Worten einzugehen. Die Einfuhr ausländischer Bildstreifen unterlag vor dem Kriege keiner Beschränkung. Die Einfuhr belichteter und unbelichteter Bildstreifen wurde erstmalig durch die Bekanntmachung vom 25.2.1916, durch welche die Einfuhr entbehrlicher Gegenstände über die Grenze des deutschen Reiches nur mit fallweiser Bewilligung der zuständigen Behörde gestattet war, beschränkt. Dieser Status galt bis 1920 und wurde noch bestätigt durch das allgemeine Einfuhrverbot vom 16.1.1917, auf Grund dessen ausländische Bildstreifen nur ganz verein-

---

[1] Dieses kann so gestaltet sein, dass ihm entweder eine absolute Filmzahl zugrunde gelegt wird, die eingeführt werden darf (Kontingent im engeren Sinne), oder dass die vorführungsberechtigten Auslandsfilme in ein bestimmtes Verhältnis zu den aufgeführten oder exportierten deutschen Filmen des Vorjahres gesetzt werden. Bei freier Einfuhr ist eine Kontingentierung noch dadurch möglich, dass man dem Theaterbesitzer einen gewissen Einführungsprozentsatz an inländischen Filmen vorschreibt (Regelung in England und Italien), oder das Kontingent durch eine moralische Zensur erzielt wird (Regelung in Frankreich) (Weinwurm a.a.O. S.38).

zelt zur Aufführung in Deutschland kamen. Die Regelung von 1920 verlangte entsprechend der Ausführungsverordnung zum Lichtspielgesetz vom 16.6.192o für ausländische Bildstreifen einen Berechtigungsschein der Aussenhandelsstelle Filme vor Zulassung zur Zensur. In den Jahren 1921 bis 1924 bestand dann das Kontingentsystem, d.h. in jedem Jahre wurde die Gesamtmenge der Filme, die Berechtigungsscheine erhalten konnten, festgesetzt und unter die einzelnen deutschen Firmen verteilt. Durch Verfügung des Reichswirtschaftsministeriums vom 3o.1.1925 ist dann die Kontingentierung grundlegend geändert worden. Es wurde nicht mehr eine feste Zahl von Filmen für die Einfuhr bestimmt, sondern den Verleihern das Recht gegeben, für den Verleih eines deutschen Bildstreifens nach dem Ausland einen ausländischen Filmstreifen nach Deutschland einzuführen (Kompensationssystem). Auch für die beiden folgenden Jahre blieb die Regelung in dem gleichen Masse bestehen. Seit 1928 besteht wieder das Kontingentsystem. Es lehnt sich für dieses Jahr an den Umfang der Regelung der Vorjahre an, die Bestimmungen enthalten aber gegenüber den früheren Jahren absolute Zahlen für die einzuführenden Kontingentfilme. Für die Jahre 1929/3o wurde am 11.12.1928 eine Regelung erlassen, die in ihrem allgemeinen Teil auch für die späteren Jahre Geltung hatte. In der zweiten Hälfte des Jahres 193o, als der Tonfilm auf dem Markt erschien, erhielt die Filmeinfuhr ein neues Gesicht[1]). Durch Reichsgesetz vom 15.7.193o wurde die Reichsregierung ermächtigt, zur Wahrung der kulturellen Interessen im deutschen Lichtspielwesen Bestimmungen über die Voraussetzungen der Vorführung ausländischer Bildstreifen zu erlassen. Hatte der Reichskommissar die bisherigen Verordnungen von sich aus erlassen, so erlangte die neue Regelung nun Gesetzeskraft. Die nun folgenden Kontingentverordnungen aus den Jahren 1931 und 1932 sind auf den Bestimmungen des Gesetzes vom 15.7.193o aufgebaut und enthalten keine be-

---

1) Mit dem Tonfilm wurde das Prinzip der Kontingentierung der Filmeinfuhr problematisch. Er schützte sich selbst durch die Sprache. Das Kontingent schien infolgedessen zur Lockerung reif geworden zu sein. Damit musste das Schwergewicht der Bestimmungen -im Wortlaut des Gesetzes kommt dies zum Ausdruck- auf kulturpolitischem Gebiet liegen. Im übrigen passten sich die Kontingentverordnungen für die Tonfilmperiode der Regelung der Vorjahre an, trugen jedoch dem verstärkten Schutzbedürfnis der deutschen Filmindustrie in der damaligen Zeit Rechnung.

sonderen Neuerungen in Bezug auf die Kontingentverteilung[1].

## 1.II. Die Eingliederung der deutschen Patenthalter in die Filmwirtschaft.

Die erste Tonfilmerfindung, die industriell ausgewertet wurde, war die der deutschen Erfindergruppe Tri-Ergon. Die Lizenz dieses Verfahrens übernahm zunächst die Ufa, die nach einigen Versuchen aber die Fortentwicklung des Systems einer schweizerischen Kapitalistengruppe überliess, an welche die Tri-Ergon-Erfinder infolge Kapitalmangel und wegen fehlender Initiative der Elektroindustrie gezwungen waren, ihre Patente im Jahre 1925 zu verkaufen. Diese Gruppe vergab eine Lizenz auf ihr Verfahren u.a. auch nach Amerika, und hier brachte ihre Auswertung der in finanziellen Schwierigkeiten sich befindenden Warner Bros. mit dem "Singing Fool" den grössten Erfolg, den jemals ein amerikanischer Film zu verzeichnen hatte.

Damit wurden auch deutsche Tonfilminteressen wieder wach. Ihre praktische Zusammenfassung erfolgte in der am 3o. August 1928 mit Unterstützung einer starken Bankengruppe unter der Initiative des Generalkonsuls Brückmann gegründeten Tonbild-Syndikat-A.G., Berlin, (Tobis), in die eine Reihe im Besitz verschiedener Gesellschaften befindlicher auswertungsreifer Verfahren eingegliedert wurden. Mit dieser Gründung beginnt die Konstituierung des europäischen Patentmonopols als Gegenpol zu dem amerikanischen Tonfilmblock. Die Tobis meldete nach der Gründung ca. 24o Patente (4o deutsche und 2oo ausländische) an, unter denen eine Anzahl prinzipieller Natur und daher als Schlüsselpatente anzusprechen waren und sicherte sich mit diesem Besitz die Vormachtstellung auf dem europäischen Markt. Zur Festigung und Auswertung ihrer Position als Patenthalterin gründete sie oder beteiligte sie sich an einer Reihe von Unternehmungen verschiedenster Interessensphären. Nachdem sie zur Einführung einige Filme selbst bezw. in Gemeinschaftsarbeit hergestellt hatte, konzentrierte sie sich vor allem auf das Gebiet der Filmfinanzierung.

---

[1] Von 1925 bis 1931 nahm die deutsche Filmproduktion auch an den Reparationslieferungen teil. Vergl. Jahrbuch der Filmindustrie 193o und 1933.

Gleichzeitig hatten auch die beiden führenden Elektrogesellschaften Deutschlands, die Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG) und die Siemens & Halske-A.G., ihre Forschungsarbeiten auf das Gebiet des Tonfilms ausgedehnt und am 1. Oktober 1928 die Klangfilm- G.m.b.H., Berlin, gegründet. In dieser Gesellschaft wurden die beiderseitigen Erfahrungen und Schutzrechte vereinigt und in Verbindung mit der Polyphon-Werke-A.G., Leipzig-Wahren, ein eigenes Tonfilmsystem entwickelt. Die praktische Tätigkeit der Klangfilm erhielt dabei durch die Forschungsinstitute und Laboratorien der Mutterfirmen einen starken Unterbau, der noch durch die Spezialarbeit der Schwestergesellschaft Telefunken unterstützt wurde. Die Gründung der Klangfilm stellte wegen der technischen Leistungsfähigkeit der Elektrofirmen, ihrer Kapitalmacht, ihres umfassenden Patentbesitzes und ihrer internationalen Patentverbindungen eine Bedrohung der eben erst begonnen Arbeit der Tobis dar. Die Folge hiervon war ein Patentkampf zwischen den beiden deutschen Patenthaltern, der erst am 13. März 1929 durch einen bis 1937 laufenden Vertrag beigelegt wurde. Das Abkommen sah eine Vereinbarung über die Interessensphären der beiden Firmen vor. Neben Bestimmungen über das gegenseitige Mitbenutzungsrecht an dem Patentbesitz fand darin die Frage der Abgrenzung der Arbeitsgebiete beider Firmen, des Vertriebs von Tonfilmaufnahme- und Wiedergabeapparaturen, der Filmproduktion, der Lizenzen, sowie der Aufteilung des örtlichen Vertragsgebietes eine Regelung. Die innerhalb der "Gruppe" erzielten Gewinne wurden geschlüsselt.

Die Patente des Tonfilms ruhten also im wesentlichen in der Hand zweier Gruppen, einer amerikanischen, welche die ausländischen, insbesondere amerikanischen Patente dieser ursprünglich deutschen Erfindung aufkaufte, und der deutschen Tobis-Klangfilm-Gruppe, welche über die seinerzeit in Deutschland verbliebenen deutschen Patentrechte verfügte.

Der Kampf zwischen diesen beiden Patentmächten musste in dem Augenblick ausbrechen, in dem die amerikanischen Firmen Western Electric und Radio Corporation of America (RCA) im Mai 1929 nach Europa vorzudringen suchten und ihre Patentstellung zu einem Monopol auf dem europäischen Kontinent wie in den Staaten auszubauen beabsichtigten. Es folgte eine Zeit heftigster Fehde, die erst im Juli 1930 durch eine internationale Regelung, das sogenannte "Pariser Abkommen", abgeschlossen wurde. Hiernach wurde die Einstellung sämtlicher Prozesse, der Patentaustausch, die allgemeine Freizügigkeit für den Austausch aller Filme der beteiligten Systeme (Interchangeability), die einheitliche Festlegung der von den Produzenten zu zahlenden Lizen-

zen[1], schliesslich eine regionale Aufteilung und Abgrenzung der Interessengebiete der Vertragspartner[2] vorgenommen.

Für die Entwicklung des Tonfilms, namentlich in wirtschaftlicher Beziehung, war das deutsch-amerikanische Abkommen, das eine Laufzeit von 15 Jahren vorsieht, von ausschlaggebender Bedeutung[3]. Die vorher vorhandene patentrechtliche Unsicherheit und der Streit zwischen den Gruppen war damit zu einem erträglichen modus vivendi gebracht und die für die Filmindustrie stets schädlichen Folgen dieses Kampfes waren paralysiert[4]. Jede der Vertragsparteien glaubte zudem, sich in ihrem Vorbehaltsgebiet eine Monopolstellung geschaffen zu haben[5]. Dabei steht dieses Monopol de facto auf sehr schwachen Füssen. In der Praxis gibt es für die deutsche Gruppe

---

1) Das Abkommen sah eine Aufteilung der Länder in sogenannte Exclusivgebiete vor, d.s. solche, die einer der beiden Patentgruppen vorbehalten sind (für die Gruppe Tobis/Klangfilm: Deutschland, Freie Stadt Danzig, das Saargebiet, Memelland, Oesterreich, Ungarn, die Schweiz, Tschechoslowakei, Holland, Niederl.Indien, Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, Jugoslavien, Rumänien und Bulgarien; für die amerikanische Gruppe: die Vereinigten Staaten, Canada, Russland, Australien, Indien; und bezüglich Wiedergabeapparaturen: England)und in Länder, in denen beide bei vollkommenem Patentfrieden in freiem Wettbewerb miteinander stehen (z.B. England für Aufnahmeapparaturen).

2) Bei der Aufteilung der Erde unter die Patentgruppen war man für die Bemessung des Lizenztarifs von einem deutschen Lichtspieltheaterbesitz von 3ooo Häusern ausgegangen, während der Theaterpark der Vereinigten Staaten mit 18ooo Kinos beziffert wurde.

3) Vergl. Jason. Handbuch 1932 a.a.O. S.18.

4) Das Pariser Abkommen brachte der deutschen Gruppe eine wesentliche Verstärkung ihrer Patentlage insofern, als ihr nun die amerikanischen Patente auch zur Verfügung standen und ein gemeinsamer Erfahrungsaustausch garantiert war.

5) Schon die Kontrahenten des Gemeinschaftsabkommens Tobis-Klangfilm gingen von dem Gedanken aus, über eine Art Monopol zu verfügen, das ihnen auf ihrem Arbeitsgebiet eine Sonderstellung gewährleistete.

in dem Gesamtgebiet, auf das sich der Amerika-Vertrag bezieht, nur eine verhältnismässig kleine Enklave, für die tatsächlich von einer Monopolstellung gesprochen werden kann: das ist Deutschland und -jedoch schon mit Einschränkungen- Oesterreich. In allen anderen Ländern sind die Patenthalter praktisch kaum in der Lage, auf Grund ihres Patentbesitzes das Eindringen von Konkurrenzapparaturen zu verhindern. Man darf sich nicht der Tatsache verschliessen, dass selbst die Macht der amerikanischen Verleihorganisationen und Theaterringe nicht ausreichte, um in den Vereinigten Staaten die mit Hilfe von patentverletzenden Apparaturen hergestellten Tonfilme zu unterdrücken. Damit wird der tatsächliche Wert dieses Monopols sehr problematisch.

## 1.III. Die wirtschaftliche Bedeutung dieser Eingliederung für die Kapitalbeschaffung der Produktion.

Der Tonfilm hat zu einer völligen Umgestaltung der wirtschaftlichen Beziehungen geführt, in der sich der Anfang einer Verflechtung grössten Ausmasses ausdrückt[1]. Während in der Stummfilmzeit nur über den Rohfilm lose Bindungen zur Industrie bestanden, kommt nunmehr die an sich national aufgebaute Filmwirtschaft mit der Elektroindustrie in Beziehung, woraus sich eine neue z.T. internationale Konstellation aller den Film berührenden Fragen ergibt. Beim Erscheinen des Tonfilms in Deutschland bestand für die Elektroindustrie bereits eine enge internationale Interessenverflechtung mit dem Ausland, deren Grund in erster Linie in der Aufnahme finanzieller Mittel zur Rationalisierung und Reorganisation der Betriebe nach derInflation und in den zwischen den bedeutenden Elektrokonzernen bestehenden Patentabkommen, Arbeits-, und Verwertungsgemeinschaften, lag[2]. Besonders weit verzweigte Verbindungen ergaben sich hierbei zwischen den einzelnen Unternehmungen der Schwachstromindustrie. Es ist selbstverständlich, dass sich mit der Eingliederung eines Teils dieser vielfach international gebundenen Elektroindustrie eine Umstellung in der wirtschaftlichen und finanziellen Konstellation der Filmwirtschaft aller Länder ergeben musste. Während die Filmproduktionsgesellschaften Jahre zuvor finanziell unabhängig

---

1) Jason. Handbuch 1930 a.a.O. S.9.

2) Vergl. F.Gapinski. a.a.O. S.117. (Die Stellung der deutschen Elektroindustrie innerhalb der internationalen Elektrowirtschaft in der Gegenwart. Diss.Köln 1931).

oder höchstens an Bankenkonsortien gebunden waren, trat mit dem tönenden Film ein neuer Machtfaktor auf, der nicht nur der Filmwirtschaft vertragliche, sondern in vielen Fällen auch finanzielle Bindungen auferlegte. Das Netz dieser wechselseitigen Beziehungen ist schwer entwirrbar; die Zusammenhänge sind nicht immer klar zu erkennen, über vieles kaum mehr als Mutmassungen anzustellen.

Für die Entwicklung des Tonfilms war somit die Tatsache massgebend, dass eine Reihe bis zu diesem Zeitpunkt getrennt marschierender Industriegruppen, wie Schwachstromtechnik, Schallplatten-, Rundfunk- und Sprechmaschinenindustrie, zu der Filmwirtschaft in ein enges Verhältnis traten. Die technische Basis der Zentralprobleme des Tonfilms, die Gemeinsamkeit der Patente und Verfahren, gliederte den Film diesen Industrien mehr oder minder stark an. Ohne Erkenntnis dieser technischen Fundierung ist ein Verständnis und eine Beurteilung der wirtschaftlichen Zusammenhänge der Umstellung und der heutigen Tonfilmproduktion nicht möglich. Die Tonfilmfrage wurde in Deutschland zu einem bedeutsamen wirtschaftlichen Problem, das weit über den Rahmen der Patentstreitigkeiten zwischen amerikanischen und deutschen Systemen hinauswuchs, und es ist verständlich, dass sich für die Filmindustrie aus dieser neuen Konstellation gewisse Schwierigkeiten ergeben mussten, die in den dem Film fremden Arbeitsmethoden der mächtigeren und älteren Industrien begründet waren. Das zeigte sich zunächst auf dem Gebiete der internationalen Monopolbestrebungen, dann aber auch in der gesamten Produktions- und Absatzpolitik überhaupt. Der Tonfilm änderte in kurzer Zeit die bisherigen Grundgesetze der deutschen Filmwirtschaft und stellte alle Sparten vor völlig neue Verhältnisse. Besonders die Filmproduzenten kamen infolge ihrer Gemeinschaftsverträge mit amerikanischen Herstellern diesen gegenüber in eine schwierige Lage, da sie vertraglich zur Abnahme einer Anzahl von Filmen, u.a. auch Tonfilmen, verpflichtet waren, diese amerikanischen Filme aber auf Klangfilm-Tobis-Apparaten nur laufen durften, wenn dafür Lizenzen bezahlt wurden, die die Amerikaner verweigerten. Umgekehrt wurde von der Western-Electric die Wiedergabe deutscher Filme in Amerika auf ihren Apparaturen untersagt[1].

---

[1] Die Western Electric hatte eine Art Vertikal-Kartell mit den grössten Firmen der amerikanischen Filmproduktion abgeschlossen und schrieb nun in Amerika und erst recht in Europa vor, dass die Tonfilme der ihr angeschlossenen Gesellschaften nur auf Western Electric-Appa-raten vorgeführt werden durften. Ohne Western Electric keinen amerikanischen Tonfilm: das war ihre Kampfposition (Vergl. Vossische Zeitung vom 25.8.1929).

Dass die unmittelbare Verbindung zu den Elektrokonzernen im Interesse der Filmwirtschaft nicht erwünscht war, weil diese sich hierbei stets als schwächerer Teil fühlte, erhält seinen Ausdruck in den innerhalb Deutschlands zwischen den Patenthaltern und der Filmwirtschaft geführten Kämpfen, bei denen die Hauptattacken von letzterer ausgingen und die Tobis mehr in Verteidigungsstellung verharrte. Ausserordentlich einschneidend für die Filmwirtschaft und das Kräfteverhältnis ihrer Sparten musste dabei vor allem der Einfluss der Tobis und ihrer Politik gegenüber den Lebensfragen des deutschen Films sein. Die Entwicklungslinie der Gesellschaft war von ihrer Gründung her klar und eindeutig. Aufgebaut unter anscheinend paritätischem Mitwirkung von Industriellen und Erfindern hat nach und nach in ihr die Finanzseite eine absolut ausschlaggebende Bedeutung erreicht. Die alten Patent- und Verfahrensgesellschaften wurden nacheinander völlig ausgeschaltet. Der wichtigste Umstand dabei war der, dass der Einfluss des deutschen Kapitals in starkem Rückgang begriffen war und damit eine Verlagerung der Interessen innerhalb der Firma einseitig nach einer finanz- und wirtschaftlichen Seite erfolgte, die ausserhalb des Staates lag[1]). Schwerwiegender und verhängnisvoller noch war die Handhabung der Tobis in Bezug auf den Komplex, der in engem Zusammenhang mit den Fragen derProduktion, Atelier-vermietung, Produktionsbeteiligung, Lizenzen und Finanzierung stand. Ihre Taktik auf diesem Gebiet war in ihren Grundlinien durch den Amerikavertrag bestimmt: es kam darauf an, eine möglichst hohe Zahl von Lizenznehmern im Gebiet des freien Wettbewerbs (free competition-Gebiet) zu haben, auf dem heimischen Filmmarkt (Vorbehaltsgebiet) dagegen die Placierung von Aufnahmeapparaturen nur soweit zu fördern, als dies mit Rücksicht auf die Beschäftigung der eigenen Ateliers (Jofa) und der Bonität der bestehenden Kunden bei Verfolgung der Monopol- und Preispolitik privatwirtschaftlich vertretbar war. Das, was die

---

[1]) Die überwiegende Mehrheit des Aktienkapitals wurde von holländischen Unternehmen repräsentiert. Als Beispiel hierzu: Auf der Generalversammlung der Tobis am 12.3. 1932 waren von 12 Millionen RM Aktienkapital 11 328 ooo.- R vertreten, von denen sich 8 893 ooo.- RM auf holländische Banken (Nederlandsch-Indische Handelsbank N.V., Amsterdam, H.Oyens en Zoonen, Amsterdam) und Finanziers und die N.V.Küchenmeisters Internationale Maatschappij, Amsterdam, verteilten. Unter den deutschen Anteilseignern befand sich die Commerz und Privatbank A.G., Berlin, mit 2 167 ooo.- RM (Filmkurier Nr.68 vom 19.3.1932).

Tobis in diesem Sinne erstrebte, war nie die Schaffung einer deutschen Filmindustrie im nationalwirtschaftlichen Sinne.

In den Krisenzeiten 1931 bis Mitte 1933, in denen eine grosse Zahl von Unternehmungen in der Filmwirtschaft verschwanden[1], ohne dass dafür andere neu gegründet wurden, war es der Tobis leicht, ihre Herrschaftstellung auszubauen. Da überdies ein grosser Teil der kleinen selbständigen Filmproduzenten der Tobis verschuldet war, führte sie überall dort, wo sie Gefährdung ihrer Guthaben befürchtete, die Geschäfte bedeutender insolventer Firmen weiter und fand damit weiteren Eingang in die Filmherstellung. Uebrigens verlegte sie den grössten Teil ihrer praktischen Arbeit nicht mehr in das eigene Haus, sondern in eine Reihe von Nebengesellschaften, die heute an ihrer Stelle in die Filmindustrie einzugliedern sind. Die Zusammenfassung der drei Gebiete Verleihgeschäft, Tonatelier und Lizenzerteilung in der Tobis macht diese Gesellschaft heute zum Kristallisationskern der deutschen Filmwirtschaft[2] überhaupt und schafft insbesondere für die deutsche Produktion eine besondere Situation. Die Tobis, die bei ihrer Gründung nichts anderes als eine Zusammenballung spekulativer Elemente darstellte, und deren Geltung damals in keinem Verhältnis zu ihrer tatsächlichen Bedeutung stand, hat sich durch diesen Ausbau ihrer Zentralstellung eine monopolartige Beherrschung des gesamten Tonfilmmarktes gesichert. Es ist Tatsache, dass ein grosser Teil der Filmproduktion Deutschlands haute in einer starken Abhängigkeit von ihr steht.

Neben manchen Schwierigkeiten durch die technisch erzwungene Bundesgenossenschaft mit den Elektrokonzernen ergaben sich für die Filmwirtschaft aber erhebliche Vorteile

---

1) Neben der Ufa, die in jeder Beziehung eines Sonderstellung einnimmt, rechneten 1931 nur 6 Firmen zu den grossen Produzenten, und zwar: Aafa, Deutsches Lichtspielsyndikat, Bavaria (Emelka), Hegewald, Nero und Terra.

2) Die Mehrheit der Cinema-Filmvertriebs-A.G. (gegründet am 6.4.1933) und die der Europa-Filmverleih-A.G. befindet sich in der Hand der Tobis.

auf finanziellem Gebiet und auf dem des wirtschaftlichen Prestiges. Nicht nur die ganze Investition an Arbeit und Kapital, die vonseiten der deutschen Patenthalter aufgewendet worden war, sondern auch die Filmwirtschaft selbst und die in ihr zusammengefassten Werte waren gefährdet, wenn man dem amerikanischen Tonfilmblock mit seiner ungeheuren Stoßkraft widerstandslos das Eindringen in den europäischen und besonders den deutschen Markt gestattet hätte. In gewaltigem Vordringen, unter Aufbietung ungeheurer Mittel und Einsatz einer die ganze Welt umspannenden Organisation hat Amerika versucht, das Gebiet des Tonfilms an sich zu reissen[1]. Nur gleichwertige Gegner konnten diesem Angriff standhalten, nur sie konnten dem Streben der amerikanischen Patentinhaber und Elektrokonzerne nach der Weltherrschaft des Films eine wirksame Front entgegensetzen. Der wirtschaftlich und patentrechtlich verankerten Diktatur gegenüber wäre man waffenlos gewesen. Es war deswegen nicht zuletzt auch in kulturpolitischer Hinsicht bedeutungsvoll, dass seitens der europäischen Patenthalter mit allen Mitteln gegen eine derartige Entwicklung Front gemacht wurde.

Das gesamte Filmwesen hatte durch das Auftauchen des Tonfilms einen neuen starken Impuls erhalten[2]. Alle

---

1) Die amerikanische Entwicklung zeigte die Gefahren der Verbindung des Films mit der Elektroindustrie. Tatsächlich wurde hier das rasche, fast krisenlose Aufblühen des Tonfilms finanziert von den Elektrokonzernen und ging auf Kosten der Freiheit des Filmgewerbes. Amerika nutzte seine finanzielle Ueberlegenheit, um mit Hilfe des Tonfilms seine Filmindustrie unter Kontrolle der Elektrotruste zu bringen und sich dadurch die Monopolstellung über Produktion und Lichtspielgewerbe zu sichern.

2) Dieser war mit Rücksicht auf den starken Rückgang der Kinobesucherzahl in den letzten Jahren (1929 bis zu 4o %) notwendig (Vergl. Berliner Börsenzeitung vom 1o.11.1929 und Mitteilungen der Industrie- und Handelskammer 1929). In der ganzen Welt machte sich damals eine auffallende Kinomüdigkeit bemerkbar. Wenn man aber in Kreisen der Filmwirtschaft erwartet hatte, dass der Tonfilm lang anhaltende Belebung mit sich bringen würde, so erwies sich dies als falsch. Zwar zeigten die ersten Tonfilme Rekordbesuche, weil das Interesse der Allgemeinheit durch das technische Wunder der neuen Erfindung gefesselt wurde. Aber bald senkten sich die Besuchsziffern wieder auf den früheren Status, weil die Gleichförmigkeit der Produktion nicht mehr die nötige Zugkraft auszuüben vermochte.

Zweige der Filmwirtschaft, Aufnahmeateliers und Kopieranstalten, Rohfilm- und Schallplattenfabriken, Filmhandel und Lichtspielgewerbe wurden von ihr berührt und hatten den veränderten Arbeitsbedingungen in rascher Anpassung Rechnung zu tragen. Bei dieser Kooperation musste selbstverständlich die spezifische Bedingtheit der Filmwirtschaft gewahrt und ihre Entwicklung die einer selbständigen Industrie bleiben. Ihre völlige Eingliederung in den Aufbau eines straff geleiteten und anders orientierten Wirtschaftsgebildes war mit Rücksicht auf die künstlerischen und kulturellen Bedingungen des Films nicht möglich.

Dass bei dem Umstellungsprozess die Elektroindustrie zur finanziellen Mithilfe bei den grossen, hierdurch entstehenden Neuausgaben prädestiniert sein musste, lag auf derHand und ergab sich zwangsläufig aus der Bundesgenossenschaft zwischen den beiden Partnern. Zwar konnten die für das Gedeihen der Filmwirtschaft und für ihr Verhältnis zu den übrigen Wirtschaften ausschlaggebenden Finanzierungsfragen und Finanzierungsbestrebungen unbeschadet des neuen Filminteresses der Elektroindustrie auch in Zukunft nur von der Filmwirtschaft selbst geregelt werden. Wohl aber bedeutete die sich mit den starken Elektrokonzernen anbahnende Bundesgenossenschaft für den Film nicht nur einen gewissen moralischen und sachlichen, sondern auch einen starken wirtschaftlichen Rückhalt, der ein nicht zu unterschätzendes Plus in einer Entwicklung darstellte, die zunächst mit einer schweren Krise begonnen hatte. In diesem Sinne konnte der Zusammenarbeit, auf welche die beiden Wirtschaftsgruppen angewiesen waren, nur förderlich sein, wenn aus der Interessengemeinschaft heraus alles getan wurde, was die mit der Einführung des Tonfilms sich ergebenden wirtschaftlichen Strukturwandlungen vorbereiten, durchführen und in ihren Belastungen tragen half. Bei aller Kritik gegen die deutschen Patentinhaber von filmwirtschaftlicher Seite ist niemals zu verkennen, dass das Patentbündnis Tobis-Klangfilm[1]) jene Schutzstellung geschaffen hat, hinter welcher sich der deutsche Tonfilm entwickeln und aufbauen konnte. Von dem zielbewussten Auftreten und dem energischen Verfechten europäischer und deutscher Belange den Amerikanern gegenüber hing es ab, ob dem deutschen Tonfilm der freie Weltmarkt geöffnet und seine Fabrikation zu erträglichen Bedingungen gewährleistet wurde. Aufgabe der Elek-

---

[1]) Die Lichtbildbühne Nr.65 vom 15.3.1929 beziffert den Wert der durch dieses Abkommen zusammengeschlossenen Kapitalmacht auf2o Millionen £ oder 4oo Millionen RM.

troindustrie war dabei die Herstellung des Gleichschritts zwischen Apparate- und Filmversorgung. In erstaunlich kurzer Zeit hat sie die Umstellung der gesamten Filmwirtschaft in allen massgebenden europäischen Ländern auf Tonfilm organisiert. Noch im Jahre 1928 war dieser im Stadium des Versuchs. Im Mai 1929 bereits konnte die Umstellung der Ateliers und Versorgung der Theater mit Apparaturen beginnen. Das Erstaunliche, -an den Leistungen gemessen-, und Entscheidende für die Beurteilung der Bedeutung der konsequenten, zielbewussten Entwicklungsarbeit der Patenthalter ist die Verhinderung der Invasion der amerikanischen Truste und die Schaffung einer wirtschaftlichen Situation, die die deutsche Tonfilmtechnik in einer würdigen Form repräsentiert[1].

## 2.I. Der finanzielle Aufbau der deutschen Filmproduktion.

### a) Das Kapital der Filmproduktion.

Um die in der deutschen Filmproduktion mit der Umstellung auf den Tonfilm eintretenden strukturellen und wirtschaftlichen Veränderungen verstehen zu können, ist es nötig, zunächst die kapitalwirtschaftlichen Grundlagen des Films am Ausgang der Periode des Stummfilms und in der ersten Epoche des Tonfilms bis zum Jahre 1932 aufzuzeigen. Dabei ist der Film nicht allein als "Wirtschaft in sich" zu nehmen, sondern als Teil der Gesamtwirtschaft zu betrachten wie sie sich national und z.T. international in allen ihren Verästelungen und Beziehungen darstellt. Dem flüchtigen Beobachter mag es entgehen, dass Krisen in der Filmwirtschaft meist mit Erschütterungen des gesamten wirtschaftlichen Organismus Deutschlands und der Welt zusammenhängen, und dass hier allgemein bedeutende Faktoren, wie z.B. die Lage des deutschen Geld- und Kapitalmarktes, mitsprechen. Einen schlagenden Beweis für diese Behauptung bedeutet der Tonfilm, der nach seinen anfänglich überhasteten Umwälzungen im gesamten Filmgeschäft lange Zeit brauchte, um zu einer gewissen ruhigen Ordnung und zu einem erträglichen Ausgleic

---

[1] Siehe Anhang Nr. Seite 2.

mit den übrigen ihm verbundenen wirtschaftlichen Kräften zu kommen.

Der nun folgende Abschnitt stellt den Versuch dar, die Kapital- und Finanzverhältnisse des Tonfilms[1] zu beleuchten. Mit dieser Uebersicht ist ein logischer Aufbau geschaffen, der die Beurteilung der anschliessend hieran zu behandelnden Veränderungen in der Finanzierung des deutschen Films durch das Gesetzeswerk der nationalen Regierung erleichtert. Selbstverständlich sind die Probleme als solche dieselben geblieben. Aber der einzuschlagende Weg in der neuen Epoche ist ein anderer geworden und damit hat die Bedeutung der volkswirtschaftlichen Zusammenhänge eine Aenderung erfahren.

## 2,I. b) Der Kapitalumfang.

Trotz ihres noch jungen Alters hat die deutsche Filmwirtschaft schon bei ihrer Entstehung hochkapitalistische Formen angenommen, und heute ist sie wie eine "alte" Industrie organisiert. In der Stummfilmperiode gehörte ihr eine grosse Zahl von Unternehmungen an und hohe Summen waren in ihr investiert. Die nachfolgende Einführung des Tonfilms brachte dann eine Konzentration mit sich, und dieser Prozess wurde durch die allmählige Konsolidierung nach der nationalen Erhebung fortgesetzt[2]. Eine Schätzung des gesamten im Film zusammengefassten Kapitals erscheint von vornherein äusserst schwer, obwohl in der Literatur zu wiederholten Malen versucht worden ist, diese Grösse annäherungsweise zu ermitteln. Die hierbei auftretenden Schwierigkeiten finden ihre Bestätigung in den zuwiderlau-

---

[1] Der Kapital- und Geldmarkt für die Filmproduktion unterscheidet sich von dem für die übrige Wirtschaft überhaupt. Bedingt ist das durch den Einfluss des künstlerischen Prinzips auf die ökonomischen Zusammenhänge und durch das besondere Risiko, unter dem die Filmproduktion arbeitet (Vergl. Kap. 2 I,b 3).

[2] Vergl. Kap. 3,II.

fenden Ergebnissen[1] der einzelnen Untersuchungen[2]. So ist z.B. der Kapitalumfang der Filmwirtschaft nicht etwa nach der Gesamtheit der Betriebe und ihrer Kapitalausstattung auf Grund einer Betriebsstatistik zu erfassen. Amtliche Zahlen über das in der deutschen Filmwirtschaft investierte Kapital fehlen bis heute. Bei einer Untersuchung über das in der Filmproduktion unternehmungsmässig festgelegte Kapital könnten nur die als Aktiengesellschaften und Gesellschaften mit beschränkter Haftung firmierenden Unternehmen erfasst werden[3] und ausserdem nur diejenigen, die tatsächlich im Laufe des Betriebsjahres mindestens mit einem Film an der deutschen Gesamtproduktion teilgenommen haben[4]. Hierbei treten als natürliche

---

1) In der Stummfilmperiode: Le Franc (a.a.O.S.35) für 1920: in der gesamten Industrie 400 - 500 Mill.Mark. / E.F. Meyer (a.a.O. S.82) für 1921: das in der Filmproduktion tätige Kapital beträgt 20 Mill.Mark. / Grünau (a.a.O. S.143) für 1921: in der gesamten Industrie: 2,5 Mill.Mark. In diesem Betrage ist das in den verschiedenen Unternehmungen innerhalb der drei Sparten der Industrie investierte Kapital einbegriffen. / Gessner (a.a.O. S.6) für 1928: in der gesamten Industrie 150 - 250 Mill.Mark. / Spio: (Bericht 1928/29 a.a.O. S.120) für 1928: in der gesamten Industrie 2 Milliarden Mark.
In der Tonfilmperiode: Filmkurier Nr.298 vom 16.12.29: Das gesamte in Deutschland im Tonfilmgeschäft angelegte Kapital bis Ende 1929 ca. 15 - 20 Millionen Reichsmark./ Jahrbuch der Filmindustrie 1930 (a.a.O. S.310) für 1930: in der gesamten Industrie 1 Milliarde Mark. / W.Haas für 1930: in der gesamten Industrie 2 Milliarden Mark ("Der Bund" Nr.426 vom 13.9.1930. Bern).

2) Eine rohe Schätzung des in der Welt mit der Umstellung auf den Tonfilm investierten Kapitals seitens eines amerikanischen Filmwirtschaftsführers beziffert diese Summe mit ca. 600 MillRM - In den Vereinigten Staaten sind 1929 in Ateliers und Aufnahmebetrieben ca. 24 Mill. $, ~~die~~ in den Theaterpark ca. 60 Mill.$ investiert worden (Filmkurier Nr.298 vom 16.12.1929).

3) Ueber die Entwicklung der Gesellschaften mit beschränkter Haftung und der Aktiengesellschaften in der Filmproduktion vergl. Kap. 2,I.b 2.

4) Man darf aus dem zahlenmässigen Ansteigen derProduktionsfirmen nicht ohne weiteres auf erhöhte Prosperität der Filmwirtschaft schliessen. Eine grosse Anzahl von Firmen besteht dem amtlichen Material nach, tatsächlich ruht aber ihr Geschäftsbetrieb. Infolgedessen bieten die Zahlen für die Firmenstatistik nur z.T. eine Garantie für die Existenz und Produktivität dieser Firmen.

Grenzen der erzielten Ergebnisse die Freiheiten auf, die das Gesetz den Unternehmungsformen in Bezug auf ihre Offenlegung gestattet. Da nun gerade in der Filmwirtschaft die Gesellschaften mit beschränkter Haftung eine ausserordentliche Rolle spielen, wird hiervon das gesamte Ergebnis nicht unwesentlich beeinflusst. In Bezug auf die Aktiengesellschaften ist dagegen eine nahezu lückenlose Beobachtung möglich.

Für die Bestimmung des Kapitalumfanges der Filmproduktion ist aber noch folgendes massgebend: Die Produktionsmittel werden hier z.T. den spezialisierten Betrieben anderer Branchen entnommen. Die Herstellung eines Films ist an keine bestimmte Betriebsstätte gebunden und daher rechnungsmässig zu dieser auch nicht in Beziehung zu setzen. Es müssten also in der Untersuchung die Hilfsgewerbe für die Produktion[1], vor allem aber die in den deutschen Ateliers und Kopieranstalten festgelegten Mittel Berücksichtigung finden.

Eine Ermittlung des Kapitalumfanges an Hand dieser Methode dürfte trotzdem aber der kritischen Beurteilung aus folgenden Gründen kaum standhalten. Die abnormen Verhältnisse des deutschen Wirtschaftslebens der letzten Jahre haben es zuwegegebracht, dass die Feststellung an Hand der Veröffentlichung im Handelsregister ein absolut falsches Bild der tatsächlichen Verhältnisse in der Filmbranche ergeben muss. Zahlreiche Firmen sind heute noch nicht gelöscht, obwohl sie nur mehr dem Namen nach bestehen, andererseits sind Löschungen oft nur äussere Anzeichen für seit langem eingestellte Unternehmen. Sie haben seit Jahren nicht mehr am wirtschaftlichen Leben teilgenommen und werden aller Wahrscheinlichkeit nach auch in Zukunft nicht mehr dazu kommen. Infolgedessen können diese Eintragungen nur bedingungsweise ein Bild der Bewegung innerhalb der Industrie ergeben. Eintragungen garantieren nicht den Zustand der Arbeit eines Unternehmens, und nur die tatsächlich arbeitenden Firmen dürften in einer Aufstellung wie der vorliegenden in Frage kommen[2]. Endlich ist zu berück-

---

[1] In dem Ateliermietpreis ist die Benutzung des Fundus einbegriffen. Alle Einrichtungsgegenstände, die darüber hinaus erforderlich sind, werden von Spezialfirmen leihweise gestellt. Die hierfür erforderlichen Kapitalien sind auch annäherungsweise nicht festzustellen.

[2] Nach Gründung der Reichsfilmkammer mussten sämtliche Unternehmen der Filmwirtschaft die Mitgliedschaft der Kammer erwerben. Damit ist zum ersten Mal eine genaue Registrierung der Produzenten ermöglicht worden (Vergl. Kap. 3 II b 2.).

sichtigen, dass viele Betriebe häufig nicht ausschliesslich für die Filmwirtschaft arbeiten, sondern auch in anderen Wirtschaftszweigen verankert sind.

## 2.I[b].2. Der Kapitalbedarf.

Bei der Frage nach dem Kapitalbedarf der deutschen Filmproduktion handelt es sich in erster Linie um die grössenordnungsmässige Festlegung der gesamten Produktionskosten der deutschen Filmherstellung.

Der tatsächliche Bedarf an Kapital in der deutschen Filmproduktion ist nicht aus ihren einzelnen Betriebskapitalien zu eruieren. Eine Untersuchung über diese Grösse kann ausgehen entweder von einer Schätzung der gesamten Kasseneinnahmen der deutschen Lichtspieltheater und ihrer Verteilung auf die Theater, den Verleih und die Produktion, oder von dem Bedarf des deutschen Filmmarktes an langen Spielfilmen einschliesslich der Kurz-, Werbe-, Lehrfilme und Wochenschauen und den zu ihrer Herstellung benötigten Kapitalien einschliesslich Verzinsung und Amortisation. Ausgangspunkt für die erstere Methode sind die Kinokassenrapporte, die Ziffern, die der deutsche Theaterpark liefert. Sie lassen erkennen, bis zu welchem Umfange Kapital investiert werden kann, ohne dass die Rentabilität einer für den deutschen Markt bestimmten, ihn aber auch voll befriedigenden und ausfüllenden Produktion erschüttert oder gefährdet wird. Stehen diese Zahlen, die zu irgendeinem Mittelwert führen müssen, fest, dann ist auch der wirkliche Wert der Produktionskapitalien zu erkennen.

Bei einer Schätzung des Gesamtumsatzes an den Kassen der deutschen Lichtspieltheater muss man auf das Jahr 1926 zurückgehen, da nur für dieses genauere Zahlen vorliegen. Der deutsche Städtetag gab damals die Einnahmen aus der Luxussteuer der deutschen Lichtspieltheater bei einem durchschnittlichen Steuersatz von 12,5 % mit ungefähr 3o Millionen RM an. Dies entspricht einer Gesamteinnahme von 24o Millionen RM[1]). Die entsprechenden Zahlen der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie[2]) lauten 15 % und 4o Millionen, woraus sich eine Gesamt-

---

[1]) Weihwurm a.a.O. S.5o.

[2]) Tätigkeitsbericht der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie für 1928/29. a.a.O. S.24.

einnahme von 266 Millionen RM ergibt. Rechnet man im Mittel mit 25o Millionen RM, dann verteilen sich diese zu 75 % auf den Theaterbesitz, während die restlichen 25 % zu gleichen Teilen auf Produktion und Verleih entfallen. Rund 3o Millionen RM verbleiben also dem Produzenten von den Einnahmen des Inlandes[1]. Es ist anzunehmen, dass ein aktiver Saldo der Filmaussenhandelsbilanz das Ergebnis noch günstiger gestaltet. Die der deutschen Produktion und dem Verleih zufliessenden Einnahmen betrugen also für 1926 je ca. 3o - 35 Millionen RM[2].

Die Bestätigung für die Richtigkeit dieses Ergebnisses und zugleich einen Vergleich mit den folgenden Jahren der Stummfilmperiode liefert die Ermittlung des Kapitalgesamtbedarfs der Filmproduktion nach der Zahl der hergestellten Filme. Bei dieser Methode ergibt die Gesamtzahl der in den Stummfilmjahren 1925 - 1929 hergestellten Filme multipliziert mit den Durchschnittshergtellungskosten pro Film, die insgesamt im Jahre gemachten Aufwendungen und stellt damit die eine Grösse zur Ermittlung des Kapitalbedarfs dar[3].

---

1) Von denen ca. 3 (Weinwurm a.a.O. S.51) bis 4 Millionen (Jason a.a.O.: Der Film in Ziffern und Zahlen S.543 und Jahrbuch 193o) als Ausgaben für Rohfilm und Kopierkosten für Produzenten und Verleiher anzusetzen sind.

2) Nach Olimski (a.a.O. S.69) beträgt der Jahresumsatz der deutschen Lichtspieltheater rund 24o Millionen RM, der der Verleihbetriebe 75 Mill.RM, der Kapitalrückfluss aus dem Lichtspielgewerbe in die Produktion jährlich rd. 18 Mill.RM. Das jährliche Aufkommen der deutschen Lichtspieltheaterbesitzer an Lustbarkeitssteuer beträgt ca. 35 Mill.RM. (Jason, Handbuch 1932 a.a.O. S.67 berechnet die Gesamteinnahmen der deutschen Lichtspieltheater für 1931 mit 196 642 ooo.- RM brutto, auf die an Lustbarkeitssteuern insgesamt ca. 29 3oo ooo.- RM entfallen.) Den effektiven Wert des deutschen Theaterparkes berechnet Jason (Handbuch 1932 a.a.O. S.65) zu 274 Mill.RM.

3) Eine weitere Möglichkeit der Errechnung des gesamten Bedarfs ergibt sich auch aus der Bestimmung der durchschnittlichen Herstellungskosten für einen Negativfilmmeter multipliziert mit der durchschnittlichen Meterzahl der Jahresproduktion.

Nach Jason[1] betragen die Herstellungskosten während der Jahre 1926 bis 1929 für den billigsten Film 2o ooo.- RM und die für den teuersten 4 ooo ooo.- RM. Daraus ergibt sich bei sehr vorsichtiger Schätzung für einen Stummfilm ein durchschnittlicher Herstellungspreis von 175 ooo.- RM, und auf dieser Basis errechnet sich das in der langen Spielfilmproduktion festgelegte Kapital für den betrachteten Zeitraum wie folgt:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1925: | 212 | lange | Spielfilme | mit | insgesamt | 37 1oo ooo.- |
| 1926: | 185 | " | " | " | " | 32 375 ooo.- |
| 1927: | 242 | " | " | " | " | 42 35o ooo.- |
| 1928: | 224 | " | " | " | " | 39 2oo ooo.- |
| 1929: | 175 | " | " | " | " | 29 825 ooo.- |

Für die Durchschnittsproduktion während dieser Stummfilmperiode bedeutet dies bei 2o8 langen Spielfilmen einen Kapitalaufwand von 3o 17o ooo.- RM. Wenn man berücksichtigt, dass in diesen Zahlen nur die langen Spielfilme enthalten sind, also die in der Produktion von Kurz-, Werbe-, Lehr-, Kulturfilmen und Wochenschauen[2] festgelegten Kapitalien[3] hinzugerechnet werden müssen, dann ist eine für diese Zwecke ausreichende Uebereinstimmung mit dem obigen Ergebnis festzustellen.

Bei Betrachtung der entsprechenden Verhältnisse in der Tonfilmperiode[4] ist zunächst die Erhöhung in den Herstellungskosten für die langen Spielfilme zu berücksichtigen. Nach den im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch

---

1) Jason. Handbuch der Filmindustrie 193o. a.a.O. S.42.

2) Die in den Jahren 1925 - 1928 hergestellten langen und kurzen Spielfilme bezw. Lehr-, Werbe- und Kulturfilme sind in den Tabellen 4 S III nach Gesamt- und Meterzahl zusammengestellt.

3) Die Errechnung eines durchschnittlichen Herstellungspreises für sie ist wegen der Verschiedenartigkeit dieser Filme unmöglich.

4) Das Jahr 1929 gilt als das erste Tonfilmjahr. Zum ersten Male wurden hier Tonfilme in den amtlichen Zensurlisten als solche gekennzeichnet.

genauer belegten Untersuchungen betragen die mittleren Herstellungskosten in dem Zeitraum bis Ende 1932 für einen Tonfilm ca. 275 ooo.- RM[1]). Damit ergeben sich aus den in der ersten Tonfilmperiode seit 1929 jährlich auf den Markt gebrachten deutschen langen Spielfilme folgende Kapitalien:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1929 | von | insges. | 183 | langen | Spielfilmen | 8 | Tonfilme | mit 2 2oo ooo.- RM |
| 193o | " | " | 146 | " | " | lol | " m. | 27 775 ooo.- RM |
| 1931 | " | " | 144 | " | " | 142 | " " | 39 o5o ooo.- RM |
| 1932 | " | " | 132 | " | " | 132 | " " | 36 3oo ooo.- RM |
| 1933 | " | " | 115 | " | " | 115 | " " | 31 625 ooo.- RM |
| 1934 | " | " | 129 | " | " | 129 | " " | 35 475 ooo.- RM. |

Zur Verwertung bei der Durchschnittsberechnung können nur die Jahre 1931, 1932 und 1933 und 1934 herangezogen werden[2]). Für diese ergibt sich bei einer Filmgesamtzahl von 129,5 ein durchschnittlicher Produktionskostenaufwand von 35 612 5oo.- RM. Hieraus sind die erheblichen Mehrbelastungen durch die Tonfilmproduktion erkennbar.

Vom Standpunkt der Unternehmung der Filmproduktion gesehen, hat der Kapitalbedarf zwei Ursachen: die Aufrechterhaltung des laufenden Betriebes und die Erstellung neuer Produktionsanlagen bezw. Verbreiterung der sonstigen Basis des Unternehmens. Die Inganghaltung des Betriebes erfordert hierbei das Vorhandensein von Mitteln in drei Gruppen; grosse Barzahlungen, die in regelmässig wiederkehrenden Zeitabschnitten zu leisten sind, wie Löhne, Gehälter, Versicherungen, Dividenden, Zinsen etc., Aufwendungen für die Fabrikation, wie Rohmaterial, Transportspesen, als laufende Mittel, und daneben die einmaligen Ausgaben, wie solche für Maschinen und Anlagen[3]). Die Finanzierung folgt hierbei denselben Richtungen wie der Kapitalbedarf.

---

1) Vergl. Kap. 2 I b 1.

2) Die Jahre 1929 und 193o gelten als Anlaufzeit für die Tonfilmproduktion. Die Produktion der Jahre 1933 und 1934 drückt die allgemeine Stagnation infolge der durch den politischen Umschwung einzuschlagenden neuen Richtung aus.

3) Durch die Geldentwertung entstanden den Filmunternehmen erhebliche Verluste. Der Charakter des Kapitalbedarfs unterschied sich scharf von dem bei stabiler Währung. Seine Deckung schaffte keine neuen Werte in der Wirtschaft, sondern sollte verlorengegangene ersetzen; dabei ist eine Vergrösserung der Unternehmungen nicht erfolgt. Am Ende der Inflationsperiode, im November 1923, befand sich vielmehr der grösste Teil der Filmunternehmungen auf einer herabgesetzten Stufe der Leistungsfähigkeit, wie sie in den damaligen niedrigen Aktienkursen zum Ausdruck kommt, die nur ein Bruchteil des Reproduktionswertes der Unternehmungen darstellten.

## Das Kapitalrisiko.

Die Begriffe Risiko und Unternehmung sind untrennbar miteinander verbunden. Für die Filmwirtschaft ist das Risiko ein Hauptmerkmal. Die hier auftretenden Unsicherheiten haben zum erheblichen Teil in der Struktur des Gewerbes ihren Grund und sind dem Film angeboren. Infolgedessen finden wir sie in allen drei Sparten: Produktion, Verleih und Lichtspieltheaterbesitz.

Das Ende jedes Produktionsprozesses ist ein Erzeugnis, dessen Verkaufspreis von den Herstellungskosten und der Nachfrage bestimmt wird. Die Filmfabrikation stellt einen besonders unsicheren, teuren und komplizierten Herstellungsvorgang dar, dessen Endprodukt keine Ware im gewöhnlichen Sinne der Wirtschaft ist. Die Eigenart des Filmproduktes den Erzeugnissen anderer Industrien gegenüber besteht in der nicht bestimmbaren Aussicht auf das wirtschaftliche Gelingen, ein Moment, welches durch organisatorische Massnahmen innerhalb des Gewerbes nicht zu ändern ist. Die Begrenztheit der Filmwirkungsmöglichkeiten, das Fehlen absolut sicherer Bestimmungsgründe für den Publikumsgeschmack[1] trifft alle Zweige des Gewerbes. Da die Unternehmen der Filmwirtschaft keine Ware im Sinne eines rein industriellen Erzeugnisses liefern, lassen sich die kaufmännischen Prinzipien der Industrie hier nicht ohne weiteres übertragen. Bis zu einem gewissen Grade gelingt zwar die Mechanisierung des künstlerischen Arbeitsganges, trotzdem bleibt das Erzeugnis ein solches höchst individueller Art. Ein Rechnen mit bestimmten Qualitäten, Einkaufspreisen und Einnahmen ist in vieler Hinsicht unmöglich, ein Ausgleich bei der Preisgestaltung durch entsprechend hohe Risikoprämien ausgeschlossen[2]. In dem Augenblick, in dem ein Film keine Anerkennung findet, ist sein tatsächlicher Wert verschwindend klein[3].

---

1) Von z.B. zehn Filmen, die in einer Saison hintereinander erscheinen, bringen ein oder zwei sehr gute Umsätze. Sie sind das, was man das "grosse Geschäft" nennt, vier oder fünf den Durchschnitt, und der Rest bleibt in der Regel weit dahinter zurück (Vergl. R.Ott.Lichtbildbühne Nr.51 vom 1.3.34). Der Wert eines neuartigen Films bestimmt sich manchmal wie der eines Wertpapieres an der Börse: er wird plötzlich entdeckt, dem allgemeinen Urteil schliesst sich die Presse an, ist "Meinung" da für diesen Film, und sein Kurs steigt ins Gigantische (Gessner a.a.O. S.1o4).

2) Gessner a.a.O. S.98.

3) Die realisierten Werte halbfertiger Filme sind bei finanziellen Schwierigkeiten meistens gering, und bei fertigen Filmen sind Erträge bei ungenügendem Absatz und schlechter wirtschaftlicher Lage nur schwer zu erzielen.

Wenn schon in der letzten Stummfilmperiode die Filmsparten nicht zu der Ruhe und Ausgeglichenheit gekommen waren, die eine Stabilisierung der Verhältnisse ermöglichte, so bedeutet der Uebergang zum Tonfilm eine völlige Umwälzung der bisherigen Arbeitsmethoden. Vor allem in der Produktion wirkte sich diese Umstellung aus. Nicht nur die technische Seite der Filmaufnahme wurde einschneidend geändert[1], sondern auch die Regie- und Aufnahmearbeit im Atelier erfuhr eine grundlegende Wandlung. Vom Manuskript -die Benutzung von geeigneten Manuskripten ist für den Film eine Lebensfrage- und der Auswahl der Schauspieler bis zur drehfertigen Szene im Atelier musste auf die veränderten Erfordernisse des Tonfilms Rücksicht genommen werden. Damit wurde aber wiederum die wirtschaftliche Seite der Filmproduktion beeinflusst. Die im Stummfilm geltenden Kalkulationsgrundlagen schienen durch die Umstellung auf den Tonfilm ausser Kraft gesetzt zu sein, und die damit entstehenden teilweise neuen Risiken wuchsen stark an.

In einem Wirtschaftszweig, der ähnlich risikobelastet ist, wie der Film, muss das spekulative Moment eine grosse Rolle spielen[2]. Es bildet das Haupthemmnis

---

[1] Zur Filmaufnahme wurde eine Reihe teurer und komplizierter Maschinen notwendig. Fundus und technische Einrichtung des Ateliers mussten einer Anpassung auf die veränderten Verhältnisse beim Tonfilm unterzogen und mit neuen Maschinenanlagen versehen werden. In Verbindung damit musste auch der Mitarbeiterstab eine Verbreiterung erfahren.

[2] Diese Eigenart des Filmgeschäfts gegenüber anderen Wirtschaftszweigen lässt einen Vergleich in gewissem Umfange nur mit dem Bank- und Börsengeschäft zu (Vergl. Gessner a.a.O. S.107). Es gibt keine Wirtschaft, in der es so von Projekten wimmelt, wie im Film. Sie tauchen plötzlich auf, wachsen ins Riesenhafte, um oft schnell wieder zu verschwinden. Die Unternehmer haben jedesmal "gewissermassen eine lotterieähnliche Chance". (Olimski a.a.O. S.12). Ihre Tätigkeit erinnert an die, die ein "gewisser Typ von Finanzleuten" entwickelt, deren Vertreter für "einen betriebsamen Zweck mit spekulativem Instinkt" arbeiten. (Vergl. Schmalenbach: Finanzierungen. Leipzig 1921 a.a.O. S.97).

für die Frage der Finanzierung, zugleich aber auch den besonderen Anreiz für viele Filmfabrikanten. Es erklärt die in der Filmproduktion besonders ausgeprägte Unstetigkeit des Geschäftsganges und den rapiden Konjunkturwechsel. In der hinter uns liegenden Periode des liberalistischen Wirtschaftssystems fand das äusserlich seinen Ausdruck darin, dass der ganze Wirtschaftszweig von stark fluktuierenden Elementen erfüllt war. Die Struktur für Herstellung und Absatz ist in der Tat gekennzeichnet durch den schnellen Wechsel sowohl im Bestand, als auch in der inneren Beschaffenheit der einzelnen Unternehmungen und kommt für die Produktion in der Gliederung der Firmen[1] und dem Umfang ihrer Tätigkeit[2] deutlich zum Ausdruck[3]. Durch das Aufkommen des Tonfilms und der damit verbundenen Konjunktur sind eine Anzahl von kleinen Produktionsfirmen von spekulativen Elementen neu gegründet worden. Erfahrungsgemäss sind jedoch derartige kleine Betriebe stark krisenempfindlich, sodass sie auch tatsächlich bald wieder verschwanden.

Es ist nicht Aufgabe dieser Arbeit, auf alle die Risiken, die in der Filmproduktion überhaupt eine Rolle spielen, einzugehen. Sie lassen sich unterteilen[4]

---

1) Vergl. graphische Darstellung und Tab. 6 S.V und Tab.5 S.IV. Hierin sind die in den Jahren 1925 - 1933 an der Produktion beteiligten Unternehmen zusammengestellt. Für die Beurteilung der in der Produktion tätigen Firmen kann aber die handelsregisterliche Eintragung nicht massgebend sein, da die Zahl der ruhenden Unternehmungen innerhalb der Gesamtfirmenzahl gerade in der Filmproduktion verhältnismässig hoch ist (Jason. Handbuch 1931 a.a.O. S.4). Die Unternehmen betreiben in der Zwischenzeit bisweilen ein anderes Filmgewerbe, welches weniger Risiko und Kapitalaufwand, dabei aber einen der Zeit entsprechend grösseren Gewinn abwirft. Währenddessen besteht das alte Unternehmen formal weiter.

2) Es gibt eine grosse Anzahl von Produktionsunternehmen, die nur einen oder zwei Filme im Jahre drehen (Vergl. Tab. 6 S. V).

3) Es ist selbstverständlich, dass in der Zeit der Inflation das spekulative Element besonders stark in Erscheinung trat. Die Filmwirtschaft war damals wie nie zuvor Tummelplatz zweifelhafter Abenteurer und Glücksritter (R.Kurz: Der Film von Morgen. Berlin-Dresden 1923 a.a.O. S.95).

4) Nach Weinwurm a.a.O. S.21. Dieser folgt hierbei Schär: Allgemeine Handelsbetriebslehre,(Leipzig 1923 a.a.O. S.160 ff.)

in das Preis-, das Kredit-, das Valuta-, das Termin- und das Konjunkturrisiko[1]. Von diesen sind die an zweiter und dritter Stelle aufgeführten Risiken echte Kapitalrisiken[2].

Das Preisrisiko, d.h. die Gefahr, dass das auf dem Markt erzielte Entgelt den Herstellungsaufwand nicht deckt, spielt die Hauptrolle in der Filmproduktion. Die Filme, die gegen feste Order auf den Markt kommen, sind sehr gering. In der heutigen Zeit wird die Spielfilmproduktion auf Gefahr des Produzenten bezw. seines Auftraggebers vorgenommen[3].

Für das Kreditrisiko gilt zunächst ganz allgemein, dass es nicht in der Tendenz des Kapitals liegt, schlechthin verwertet zu werden. Das Kapital strebt an die Stelle, an der der Ertrag im Verhältnis zu Erträgen anderer Anlegemöglichkeiten ein Maximum darstellt. Ferner müssen sehr bestimmende Voraussetzungen auch in der sogenannten Bonität der Anlage gegeben sein. Für die Filmproduktion charakteristisch ist dieses Kreditrisiko wegen der langen Umschlagsdauer der investierten Kapitalien. Vom Beginn der Herstellung bis zur Auswertung eines Films vergehen immerhin ein bis zwei Jahre,

---

1) Auch durch die Zensur wird die Produktion mit einem nicht unerheblichen Unsicherheitsmoment belastet, Man kann hier nicht von einem Marktrisiko sprechen, da der Grund für eine durch Zensurverbot hervorgerufene Absatzunmöglichkeit kein wirtschaftlicher ist. Die von der Zensur vorgenommenen Kürzungen und Ausschnitte stellen lediglich einen unproduktiv gewordenen Produktionsaufwand dar, dem der Produzent -früher allein durch seine Praxis und sein Gefühl gegenüber der Zensurbehörde- entgegenwirken konnte.

2) Die sich aus der Herkunft des Kapitals ergebenden Risiken sind mannigfaltig. Kapitalkraft und wirtschaftliche Schulung der Geldgeber, Zeitpunkt und Kapitalflüssigkeit können u.a. erhöhte Kostenaufwendungen und Zinssätze notwendig machen, Kursschwankungen der Effekten zeitigen oder auch erforderliche Kursinterventionen, und unmittelbare Vermögensverluste im Gefolge haben.

3) Als solcher erscheint zunächst der Verleiher. Mit der ihm eigenen Marktkenntnis steht er der Produktion in der Beratung von Sujets zur Seite und ist letzten Endes das Organ, das bei geschickter Propaganda und Wahl der Mittel (Stars, Manuskripte) für einen Erfolg bis zu einer gewissen Höhe garantieren kann. Ihm wird gegen festen Preis die Filmlizenz übertragen, an welche örtliche und zeitliche Monopole geknüpft sind.

eine für Verbrauchsgüter ungewöhnlich lange Zeit. Im besten Falle kann eine Kapitalanlage im Film nach 8 Monaten wieder ersetzt sein, wirklich restlose Ausnutzung des Filmproduktes dauert aber weit länger[1]. Neben der allgemeinen Kreditverflechtung in der Filmwirtschaft tritt das Kreditrisiko innerhalb jeder der drei Sparten als Gefahrenmoment selbständig auf und erfährt hier gewisse in deren Eigentümlichkeiten liegende Abwandlungen. In der Produktion muss schon zu einer Zeit Kredit aufgenommen werden, in der die Herstellung der Filme eben erst begonnen hat, oft sogar die Vorarbeiten noch nicht beendet sind, und der finanzielle Erfolg in keiner Weise zu übersehen ist. Das dabei mit der Kreditgewährung verbundene aktive Kreditrisiko umfasst alle verlustdrohenden Gefahren aus der Kreditierung selbst, Einbusse oder gänzlichen Verlust der Forderung, einseitige Verlängerung der Kreditfrist durch den Kreditnehmer, dementsprechend Zinsverluste und Rentabilitätsminderung.

Das Valutarisiko, welches vorstehend als echtes Kapitalrisiko erwähnt worden ist, spielte in der Filmindustrie in der Inflationszeit eine besondere Rolle. Heute hat dieses Gefahrenmoment nur noch für den Export in gewissem Masse Geltung.[2]

Das Filmgewerbe empfand in besonderem Masse die Notwendigkeit, sich gegen die aus der langen Umschlagsdauer des Filmkapitals erwachsenden Ueberraschungsmomente zu schützen. Die Frage nach der Sicherung des Kapitalrisikos ist ein Zentralproblem jeder Unternehmung überhaupt. Innerhalb der Produktion sind nun die risikomindernden Möglichkeiten verhältnismässig gering. Zunächst sind einer Vereinheitlichung des Filmbedarfs Grenzen durch den Geschmack der Konsumenten gezogen. Die Massnahmen, die getroffen werden können, um das Risiko der reinen Filmherstellung zu vermindern[3], oder abzuwälzen, haben den Charakter einer Versicherung und können auf die anderen Sparten nicht abgewälzt werden. Gemeint sind hierbei alle die Momente, die mit der

---

1) Ein Film kann auch nach mehreren Jahren noch vorgeführt werden, obwohl man den hiermit noch erzielbaren Gewinn im allgemeinen bei der Kalkulation nicht mehr berücksichtigt, weil es sich dann nur noch um geringfügige Beträge handelt (Vergl. Olimski a.a.O. S.12).

2) Weinwurm a.a.O. S.21.

3) Eine Reihe von Massnahmen zur Risikominderung haben sich im Laufe der Zeit mehr oder weniger erfolglos erwiesen, weil es sich bei den auszuschaltenden Unsicherheitsmomenten letzten Endes um solche handelt, die der Filmindustrie wesentlich sind und aus ihr nicht herausgenommen werden können, ohne ihren Charakter zu ändern.

Witterung, den Jahreszeiten, den vielerlei Möglichkeiten der Behinderung von Darstellern, den temporären Schwierigkeiten der Aufnahme etc. verbunden sind. Der einzige Weg, sich hier vor Verlusten zu schützen, besteht in einer sicheren Kalkulation und in einer straffen Organisation des Aufnahmebetriebes[1]. In allen Fällen, wo die Möglichkeit hierzu gegeben ist, muss auch ein weitgehender Versicherungsschutz in Anspruch genommen werden[2].

Die beste organisatorische Massnahme zur Sicherung des Kapitalrisikos für alle Sparten der Filmwirtschaft ist jedoch die Konzentration bezw. Kombination der Betriebe. Soweit diese Frage für die Produktion Bedeutung hat, wird sie nach Gegenstand der weiteren Untersuchung sein[3].

## 2.I$^{c}$. Die Anordnung des Kapitals im Filmproduktionsunternehmen.

Das Unternehmungskapital ist wirtschaftlich und rechtlich Träger des Unternehmens, des damit verbundenen Kapitalrisikos in seiner Gesamtheit und Garantiefonds für die Gläubiger. Es bildet die primäre Unterlage für das Bestehen der Unternehmung und ist mitbestimmend für den Produktionsaufwand der hergestellten Filme. Durch die in den Unternehmungsarten verschiedenartige Zusammensetzung des Kapitals und die dadurch veränderte Haftung gegenüber den Gläubigern tritt die Bedeutung der Unternehmungsform hervor und rechtfertigt den Versuch, diese innerhalb

---

1) Man hat versucht, die durch die hohen fixen Kosten des Ateliers, Fundus, Maschinenanlagen etc. gegebenen Kapitalinvestitionen durch eine wirtschaftliche Verbindung der Atelierbenutzer zu kompensieren. Die Fälle, in denen derartige Bestrebungen von Erfolg gekrönt waren, sind gering, da die Kapitalnutzung für den Film einer Konzentration zunächst feindlich gegenübersteht (vergl. Kap. 2.I$^{c}$.3.)

2) Der Versicherungsschutz für den Film ist ein lange Zeit vernachlässigtes Gebiet gewesen. Die schnelle wirtschaftliche Entwicklung und die gewaltige Ausdehnung der Geldmittel haben erst gegen Ende der Stummfilmperiode die Notwendigkeit ergeben. Unter Führung der "Nordstern" bildete sich dann 1934 ein Assekuranz-Pool, dem 18 grosse Versicherungsgesellschaften angehörten und dessen Filmausfallversicherungsbedingungen vom Reichsaufsichtsamt für Privatversicherung am 9.8.1934 gutgeheissen wurden.

3) Vergl. Kapitel 2.I$^{c}$.3.

der Produktion einer Untersuchung zu unterziehen. In der Filmwirtschaft kann hierbei entweder dem produzierenden Betrieb das notwendige Kapital zugeführt werden, d.h. die Unternehmung umschliesst finanzorganisatorisch gesehen nur einen Betrieb der Produktion, des Verleihs oder Kinogewerbes. Die andere wirtschaftliche Möglichkeit ist die, dass dem Betrieb durch andere mit ihm wirtschaftlich verbundene Organisationen Kapital zugeführt wird, dh. die kapitalverwertende Unternehmung umschlisst eine Mehrheit von einzelnen Betrieben. In der Entwicklung des Filmgewerbes finden sich diese beiden Erscheinungen zeitlich nach-, aber auch zeitlich nebeneinander. Die Bestimmung, welche von diesen organisatorischen Typen in Anwendung kommt, hängt vor allem ab von Bedingungen, die einmal aus der Finanzierungsfrage heraus, dann aber aus der der Sicherung des Kapitalrisikos und schliesslich in der verschiedenen Rentabilität ihre Erklärung finden.

## 2.I$^{c}$.1. Der Produktionsaufwand und seine Gliederung.

Unter den jüngeren Wirtschaftszweigen ist die Filmwirtschaft zweifellos derjenige, dem im Rahmen der deutschen Gesamtwirtschaft infolge der grossen Kapitalinvestitionen und der damit verbundenen notwendigen Umschlagsgeschwindigkeit[1]) besonderss Interesse zukommt. Die Produktionskosten der Filmherstellung setzen sich aus Pauschalsummen für die künstlerische Arbeit und aus zeitproportionalen Auslagen während der eigentlichen Herstellung zusammen. Da die Kosten im Betriebe nicht als isolierte Erscheinung, sondern immer im Zusammenhang organisch mit dem betrieblichen Kreislauf zu betrachten

---

1) In der Ueberwindung des zeitlichen Auseinanderklaffens von Produktion und Konsumtion liegt eine der Hauptaufgaben des Filmverleihs. Betrug die Umschlagsdauer, d.i, die Zeit vom Beginn der Verleihung bis zur Amortisation des Films, im Jahre 1906 ca. 5 -6 Wochen (Gessner a.a.O. S.157), 1916 4 - 6 Monate (Alexander a.a.O. 75), am Ende der Stummfilmperiode 12 - 16 Monate (Weinwurm a.a.O. S.65), so brachte der Tonfilm nochmals eine Verlängerung der Umschlagsdauer, die heute allgemein mit 18 Monaten angesetzt wird. Für den für einen Film erzielten Gesamterlös ist dabei wesentlich, in wieviel Kopien er vermietet wird, und ob diese pausenlos vermietet sind.

sind, ist es erforderlich, sie zu beobachten und zu überwachen. Das ist die Aufgabe der Kostenrechnung, der Kalkulation. In der Filmwirtschaft ist die Produktion als erste Sparte an die planmässige Erfassung und Gestaltung der Kosten herangegangen. Wirtschaftliche Notwendigkeiten und der Wille zum Fortschritt gaben den Anlass zu einer speziellen Kostengliederung und der Anpassung der Kalkulationsmethoden an diese. Um eine klare Vorstellung über das Verhältnis der Kostenarten zueinander zu bekommen, ist eine Analyse der Produktionskosten zunächst für die Periode des Stummfilms notwendig.

Die Aufgliederung des Gesamtaufwandes für einen Stummfilm[1]) ergibt folgende Kostengruppen:

1. Filmstoff (Manuskript, Drehbuch, Aufführungsrechte, Filmidee, Verfilmungsrechte, Musik, Tantiemen etc.)

Es handelt sich hierbei um Kosten, die ihrer Höhe nach bei einer Reihe von Filmen ganz verschieden sein und nicht als proportionale Kosten zu den Gesamtaufwendungen angesehen werden können. Ihr Anteil an den Gesamtaufwendungen eines Films wird bei billigen Filmen im allgemeinen höher sein als bei solchen mit einem grossen Herstellungsbetrag.

2. Produktionsstab (Produktionsleiter, Regisseure, Operateure, Architekten, Zeichner, Friseure, Garderobiere, Requisiteure, Photographen, Cutter, Tonmeister).

Die Aufgabe des Produktionsstabes ist die künstlerische und technische Organisation und Kontrolle des Filmherstellungsprozesses. Ein allgemeiner Maßstab für die Höhe dieser Kosten lässt sich nicht angeben. Der eigentlichen Produktion geht eine Vorbereitungszeit von mehreren Wochen voraus, die zur genauen Durcharbeit des Films auf produktionstechnische und finanzielle Erfordernisse, Wahl und Verpflichtung des künstlerischen und technischen Personals, und der Darsteller, Vorbereitung der Bauten, Reisen, Bereitstellung der finanziellen Mittel und weitgehende Absatzsicherungen notwendig ist. Je besser ein Film in

---

1) Die Kalkulation der Stummfilmperiode wird durch die steigende Tendenz der Herstellungskosten bestimmt. Bis 1916 erforderte die Herstellung eines Films von 1000 bis 2000 m Länge einen Aufwand von 8 - 10 000.- Mk. 1919 rechnete man für einen guten mittelgrossen Spielfilm von 1500 bis 2000 m Länge bereits 120 000.- Mk. ( Gessner a.a.O. S.122). (Ueber die durchschnittlichen Produktionskosten der letzten Stummfilm- und der Tonfilmperiode vergl. Kap. 2.I$^{b}$.2.)

allen diesen Punkten vorbereitet ist, umso weniger Risiken trägt die eigentliche Herstellung.

3. Darsteller (Einzeldarsteller, Komparsen, Statisten). Infolge ihres arbeitsintensiven Charakters spielen die Lohnkosten in der Filmproduktion eine besondere Rolle. Vereinzelt wird in Deutschland Schauspielern von besonderer Anziehungskraft im voraus für ein Jahr ein Gesamteinkommen für eine Hauptrolle in einer festgelegten Zahl von Filmen garantiert. Im allgemeinen werden die Darsteller für einen Film, Statisten und Komparsen z.T. für einzelne Aufnahmetage verpflichtet.

4. Atelier (Miete, Beleuchtung, Fundus, Lampenpark, Heizung, Strom, Lagerkosten, Bezüge des technischen und sonstigen Personals)[1].
Den grössten Prozentsatz der fixen Kosten in der Aufwandsrechnung der Filmproduktion nehmen auch beim Stummfilm die Atelierkosten ein. Der überwiegende Teil der Filmproduzenten -vor allem die mittleren und kleineren unter ihnen- besitzt kein eigenes Filmatelier. Zwischen ihnen und den Vermietern von Filmateliers hatte sich seit dem Jahre 1925 die Uebung herausgebildet, wonach letztere gegen Pauschalverträge vermietet werden. In den letzten Jahren des Stummfilms machte sich eine ständige Aufwärtsbewegung der Atelierkosten bemerkbar1).

5. Material und Bearbeitung.
Aus dem ungewöhnlich hohen Prozentsatz, den die Arbeit an dem fertigen Produkt hat, ergibt sich, dass Rohstoffe[2]

---

1) Dies steht in Zusammenhang mit dem seit 1926 stets wachsenden Atelierkonzentrationsprozess. 1926 betrug die Zahl der zur Verfügung stehenden Ateliers 29, in dem Jahre 1927 war sie 30, 1928 nur rd. 25 und 1929 nur noch 23 (Jahrbuch der Filmindustrie 1929/30). Dadurch weisen die zur Verfügung stehenden Ateliers eine bessere Ausnutzung auf, wenn auch dem gesunkenen Angebot entsprechend die Zahl der zur Verfügung stehenden Ateliertage seit 1926 eine sinkende Tendenz zeigt (Vergl. Tab. 7 S.VI.).

2) Wie die Entwicklung des Rohfilms zeigt, hatte die Agfa nach dem Weltkriege ein fast unumschränktes Monopol (Jahrbuch der Filmindustrie 1922/23 a.a.O. S.168). Ihr gegenüber stand nur die Aestman-Kodak, die im März 1927 mit Pathé eine besondere Gesellschaft "Kodak-Pathé" gründete (Filmkurier Nr.68 vom 21.3.1927) Während Kodak den ganzen amerikanischen Markt und einen grossen Teil der valutastarken Länder belieferte, hatte sich die Agfa den deutschen und Teile des europäischen Marktes gesichert.

vor allem in der Zeit des Stummfilms, keine bedeutende Rolle in der Aufwandsrechnung des Films spielen. Während alle übrigen Filmkosten im Laufe der letzten Jahre des Stummfilms erheblich stiegen, hat der industrielle Fortschritt und die Steigerung der Produktionsmenge zu einer beträchtlichen Minderung des Rohfilmpreises geführt. Das gleiche gilt von den Kosten für die Herstellung der Filmkopien[1].

6. Nebenausgaben (Transporte, Versicherungen, Personal, Propaganda- und Kapitalkosten).

Ausser den vorstehend aufgeführten Aufwendungen werden in der Filmherstellung eine Reihe von Kosten notwendig, die z.T. als Kapitalkosten (Zins für das investierte Kapital[2]), Abschreibungen, Steuern, Risikoprämie) auftreten.

Von Wichtigkeit ist das Verhältnis dieser Kostengruppen zueinander und zu den Gesamtaufwendungen eines Stummfilms. Wegen der Verschiedenheit der Motive, der Art der Darstellung und Ausgestaltung lässt sich eine allgemeine Norm nicht aufstellen.

---

[1] Das Filmkopiergewerbe ist der einzige rein industrielle Zweig in der Filmwirtschaft. Es ist ein reines Veredelungsgewerbe, bei dem auch bei überwiegend maschineller Arbeitsweise über 5o % des Kopierpreises die Arbeitslöhne ausmachen. Die jährliche Gesamtleistung der Kopieranstalten beträgt etwa 18oo Negative mit einer Gesamtlänge von ca. 1 25o ooo m und ca. 64 ooo ooo m Filmkopien, entsprechend einem Umsatz von ca. 6 ooo ooo RM (Jahrbuch 193o a.a.O. S.3o3, v.Boehmer a.a.O. S.27). Jason (Handbuch 193o a.a.O. S.43) gibt den durchschnittlichen jährlichen Rohfilmverbrauch für Negative auf ca. 2 Millionen m und auf ca. 7o Millionen m Filmkopien für die Stummfilmperiode an.

[2] Gerade das Leihkapital für den Film konnte wegen der hiermit verbundenen Risiken nur gegen teilweise exhorbitant hohe Kreditzinsen beschafft werden (Vergl. Kap. 2.II.4.). Von Wichtigkeit sind hierbei ganz allgemein die Termine, an denen die Filme fertiggestellt werden. Oft verlassen Filme im Frühjahr das Atelier, die erst zu Beginn der neuen Saison aufgeführt werden können. Hieraus ergeben sich erhebliche Zinsverluste für das im gewissen Sinne eingefrorene Kapital. Verluste dieser Art lassen sich nie ganz vermeiden, weil ja nicht alle Filme eines Programms zu gleicher Zeit fertiggestellt und vor allen Dingen in die Theater gebracht werden können. Auch die in letzter Zeit von den deutschen Filmproduktionen beliebte Form der Teilung eines Jahresproduktionsprogramms in zwei Staffeln schliesst Zinsverluste nicht aus.

Das Erscheinen des Tonfilms hatte ein erhebliches Ansteigen der Herstellungskosten zur Folge. In der Aufwandsrechnung für einen Tonfilm treten nunmehr nicht nur einige Posten mit höheren Beträgen auf, sondern es erscheinen auch völlig neue Positionen. Die bereits bekannten Kostengruppen wie Filmstoff und Produktionsstab, bleiben in gewissen Grenzen unverändert. Dagegen erhöhen sich die Ausgaben für das technische Material, die Schauspielergagen, das Atelier. Zunächst machte die Verbundenheit von Sprache und Gesang eine besondere Auswahl unter den vorhandenen Schauspielern erforderlich, d wiederum zu einer Uebersteigerung der Gagen, führte. Den weitaus grössten Anteil an den Produktionskosten für einen Tonfilm bildet jedoch die Mietsumme des Ateliers, die sich nunmehr aus drei Faktoren zusammensetzt: der reinen Ateliermiete, einer an die Tobis abzuführenden Abgabe[1]), und der Kosten für Licht, Arbeiter etc.

Bei der Benutzung von Tonfilmaufnahmeapparaturen der deutschen Patenthalter wurden von diesen Lizenzen für die Herstellung der Tonfilme und für den Vertrieb derselben in den einzelnen Ländern erhoben. Die Höhe dieser Lizenzen richtet sich nach dem Umfang der Filmauswertung in territorialer Hinsicht und besteht aus einer sogen. Heimatlizenz, durch die der Produzent berechtigt wird, die Filme in Deutschland aufzuführen,und in den Exportlizenzen, die die Verwertung des Films in ausserdeutschen Ländern gestatten. Die Lizenzen sind fällig mit der Uraufführung des Films in dem betreffenden Lande und ihrer Höhe nach in einem Tarif festgelegt[2])

In ihrer Preispolitik, die Lizenzfrage betreffend, war die Tobis auf Grund ihrer Monopolstellung in Deutschland souverän. Die von ihr hierbei verfolgten Tendenzen mussten die ablehnende Haltung aller Sparten der Filmwirtschaft herausfordern. Wenn auch die in der Presse enthaltenen Aeusserungen über die Höhe dieser Abgaben für einen Film und die Einnahmen der Patenthalter aus

---

1) In den Verträgen mit den Produzenten sah die Tobis eine Umsatz- und Gewinnbeteiligung vor. (Berliner Tageblatt vom 23.9.1930). Diese nach der Höhe der Eingänge verschiedene sogen. Staffelabgabe begann bei 250 000.- RM Verleiheinnahmen eines Filmes nach Abzug der Verleihspesen und betrug 3 - 6 % der Verleiheingänge. Ausserdem mussten die Filmhersteller noch eine Beteiligung am Reingewinn in Höhe von meist 15 % an die Tobis zahlen.

2) Eine Sonderstellung in der Lizenzenfrage nimmt unter den Produzenten die Ufa ein, die mit der Klangfilm einen besonderen Vertrag hat, wonach ihr in Bezug auf die Lizenzzahlung Meistbegünstigung unter den Herstellerfirmen eingeräumt ist.

der Gesamtproduktion in den weitaus meisten Fällen eine Verkennung und Uebertreibung der tatsächlichen Verhältnisse darstellen, so ist doch sicher, dass auf dem Lizenzwege an die Patenthalter Millionenbeträge abgeflossen sind[1]). Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass die Lizenzerhebung keine ausschliessliche Angelegenheit der deutschen Patenthalter, sondern eine weltwirtschaftliche Tatsache war und den letzteren von den amerikanischen Vertragspartnern in dem Pariser Abkommen nur conditio sine qua non gemacht worden war.

Die Lizenzen sind als Abgaben zu werten, die volkswirtschaftlich zu keinem Zeitpunkt in Erscheinung treten und sich mit einer indirekten Steuer vergleichen lassen. Der Filmfabrikant zahlt sie in der Voraussetzung, dass er sie auf den Verleiher und Kinobesitzer abwälzen kann, und der letztere ist eigentlich der, auf dem sie liegen bleiben, da eine weitere Uebertragung auf das Publikum nicht möglich ist. Die Entwicklung des Lizenzkomplexes in der Zukunft wird auf eine internationale Nivellierung nicht nur der Lizenzgebühren, sondern auch der tatsächlichen Kosten für die Filmaufnahme hinauslaufen. Den Vertragspartnern des Pariser Abkommens erwächst aus der Entwicklung kleinerer Aufnahmeapparaturen durch nicht zu den Partnern des Pariser Paktes gehörende Unternehmen eine Gefahr insofern, als das Vorhandensein dieser nicht an das internationale Lizenzschema gebundenen Gruppen geeignet ist, auf die Dauer die gesamte Lizenzkonvention zu erschüttern. Hiermit würden jedoch die deutschen Patenthalter weitaus schwerer getroffen werden, als die Amerikaner, denn die Stellung der ersteren in den verschieden eingestellten Ländern Europas ist ungleich schwerer zu halten.

---

[1]) Die Belastung der Produktionskosten eines mittleren Films durch Lizenzen wurde zu 3o - 5o % der Herstellungskosten berechnet (Berliner Börsenzeitung vom 14.5.1931, Filmatelier vom 1.12.3o). Diese Zahlen dürften den Tatsachen kaum entsprechen.
Eine Untersuchung über den tatsächlichen Lizenzbetrag nach den theoretischen Auswertungsmöglichkeiten für einen Tonfilm ergibt folgendes Bild:
Die Gesamtkosten für einen Spielfilm von 25oo m Länge betragen für Ateliermiete, Entwickeln, Kopieren, Negativ- und Kopierlizenz ca. 7o ooo.- RM. Die reine Lizenzbelastung ergibt sich wie folgt:

| | | |
|---|---|---|
| Negativlizenz für Deutschland und deutsches Exclusivgebiet . . . . . | ca. | 15 ooo.- RM |
| Kopierlizenz . . . . . | " | 5 ooo.- RM |
| zusammen: | | 2o ooo.- RM. |

Die Belastung eines Kurz-, Kultur- oder Werbefilms mit Negativlizenzen und Kopierlizenzen für Deutschland und das deutsche Exclusivgebiet beträgt zusammen für 3o ooo m ca. 1 4oo.- RM.

Wenn man für den Tonfilm das Verhältnis der Kostengruppen zueinander und zu den Gesamtherstellungskosten betrachtet, dann sind erhebliche Veränderungen gegenüber den entsprechenden Zahlen beim Stummfilm unverkennbar. Als Gesamtergebnis ist festzustellen, dass sich die durchschnittlichen Herstellungskosten, die für einen Stummfilm in der letzten Periode etwa bei 175 ooo.- RM lagen, auf 2oo ooo.- bis 25o ooo.- RM stellen[1]. Es ist selbstverständlich, dass diese Tatsache nicht ohne Rückwirkung auf die Kalkulationsbasis der übrigen Sparten der Filmwirtschaft sein konnte.

Allgemein bilden die Produktionskosten die Untergrenze für die Bemessung des Preises. Es gehört nun zu den Eigentümlichkeiten der Filmwirtschaft, dass hier die Produktionskosten nicht den Preis für den Konsumenten bestimmen. Wenn die Herstellungskosten für einen Film auch ein Vielfaches von den Durchschnittskosten betragen, so zahlt der Besucher gleichwohl denselben Platzpreis. Der Produzent rechnet hierbei damit, dass seine erhöhten Produktionskosten durch eine erhöhte Besucherzahl hereingebracht werden. Die natürlichen Preisbildungstendenzen wirken sich hauptsächlich innerhalb zweier Komplexe von Kräften aus, von denen der erste aus der Differenz zwischen Selbstkosten und Preis, der andere aus der Gegenwirkung von Individualität und Massencharakter des Filmgutes erwächst[2]. Der Preis für einen Film ist also nicht nach bekannten Normen festzulegen, und weder der Kategorie, dem Inhalt, oder der Höhe der Herstellungskosten nach bestimmbar. Es besteht nur die Möglichkeit, die Verhältnisse zu bestimmen, in denen die preisbildenden Faktoren zueinander stehen. Die Hauptrolle spielen hierbei Aenderungen des Bedarfs und Kostenverschiebungen, von denen die ersteren alle Anforderungen in Bezug auf Beweglichkeit und Elastizität erfüllen, die letzteren ganz allgemein der "Kunstindustrie" immanent sind. Die Ursache hierfür ist die gleiche, wie für den langsamen Spannungsausgleich zwischen Vorrat und Bedarf: der Umstand, dass die Herstellungskosten für andere Perioden festgelegt werden als die Marktpreise und nach anderen Märkten tendieren. Das muss besondere Schwierigkeiten in der Filmproduktion geben, in der eine grosse Zahl

---

1) Das Institut für Konjunkturforschung stellte fest, dass die durchschnittlichen Herstellungskosten eines Tonfilms sich um 3o - 9o % höher als die eines stummen Films stellten. - In Amerika beträgt der Durchschnittsaufwand für einen Tonfilm rd. 25o ooo.- $ (Deutsche Allgemeine Zeitung Nr.68 vom 1o.2.34).

2) Gessner a.a.O. S.55.

von Produktionsmitteln der Volkswirtschaft zusammengefasst wird. Hierzu kommt ferner, dass es im Handel mit Filmen keine zeitlich und örtlich zusammengefassten Märkte gibt. Das Fehlen einer Marktzusammenfassung ist aus der Natur des Filmgewerbes verständlich[1]). Aus diesen Tatsachen entspringen Schwierigkeiten, denen die Filmpreisentwicklung unterliegt. Daraus ist zu erklären, dass alle Produktionsstufen das Bestreben haben, Kollektivpreise und aus diesen Einzelpreise zu bilden[2]).

## 2.I$^{c}$.2. Die Unternehmungsformen der Produktion.

Die Filmproduktion hat alle Phasen der Unternehmungsform im raschen Tempo durchlaufen. Auf weniger als 2o Jahre drängt sich in ihr die Entwicklung von der kleinen Privatgründung bis zur grossen Aktiengesellschaft zusammen. Sie ist in grossem Masse von der Art der Beschaffung des Unternehmungskapitals abhängig. Das Tempo dieser Entwicklung aber ist so rasch, dass hier manche Stufen in der Unternehmungsform wie in der Wirtschaft allgemein übersprungen werden.

Von den deutschen Filmunternehmen haben sich fast alle aus der Personalunternehmung entwickelt. In ihr sind in hohem Masse volkswirtschaftliche mit betriebswirtschaftlichen Interessen verbunden. Es ist erklärlich, dass in den Anfangsstadien der Filmwirtschaft diese Unternehmungsform dominierte. Der Aufwand an Sach- und individuellen Werten innerhalb der Fabrikation war gering und wurde noch durch den verhältnismässig schnellen Umsatz begünstigt. Die Finanziers bestanden aus privaten

---

1) Gessner a.a.O. S.55 - 71.

2 In der Filmproduktion sind gewisse monopoloide Elemente der Preisgestaltung festzustellen. Sie können gegeben sein in dem Namen der Herstellerfirma, des Regisseurs, der Hauptdarsteller. Ein unbestreitbares Monopol haben Firmen mit einer Produktion von ausgesprochenem Beltenheitswert (Forschungsreisen, Filme mit technischen Neuerungen).

2) Der Produzent strebt nach Vereinfachung auf zwei Preise, Vertriebspreis ausser Deutschland und Verleihmonopol innerhalb Deutschlands Grenzen, und überlässt eine weitere Preisgliederung dem Verleih. Er legt seiner Preisbildung die Produktionskosten zugrunde, wobei Wertschätzungen die Hauptrolle spielen. Der dem Grosshandel berechnete Preis besteht dabei aus einem festen Betrag (Garantiesumme), meist in Form eines Produktionszuschusses erlegt, und einem gleitenden Preis (auf prozentualer Berechnungsgrundlage).

Geldgebern, für die Grund zur Kapitalanlage nur in der hohen Rentabilität bestand[1].

Wenn der Kapitalbedarf eines Unternehmens die Mittel übersteigt, die von einem privaten Kapitalgeber oder einer Bank zur Verfügung gestellt werden können, dann kommt für dieses zunächst die Form der Gesellschaft mit beschränkter Haftung in Betracht. Für die Filmproduktion ist sie besonders wegen ihrer einfachen organisatorischen Ausgestaltung geeignet und wird hier gern für Klein- und Mittelbetriebe gewählt. Gemäss dem hohen Risiko, dem stark spekulativen Charakter und dem grossen Konjunkturwechsel der Branche[2] ist sie die für die Filmproduktion adäquate Form der Unternehmung und der Einzelgesellschaft oft vorgezogen worden. Wenn ein Einzelunternehmen erst florierte, wurde es meist umgewandelt und seine Form in die einer Gesellschaft mit beschränkter Haftung umgeändert. Aber auch über andere Formen der Kapitalgesellschaften ist diese zahlenmässig hinausgewachsen, insbesondere über die Aktiengesellschaft. Vor allem hat sie wegen ihrer leichten Verwendbarkeit und Biegsamkeit Eingang gefunden als Versuchsgesellschaft mit beschränktem Risiko in der Produktion, als Terrain- bezw. Ateliergesellschaft und als Gläubigergesellschaft zur Uebernahme überschuldeter Unternehmen. Vom wirtschaftlichen Standpunkt aus ist zweifelsohne gerade in der Filmproduktion das Verlangen der kleinen und mittleren Unternehmen, die Vorteile der Gesellschaft mit beschränkter Haftung bezüglich der Haftungsbeschränkung geniessen zu können, als berechtigt anzuerkennen. Ausserdem steht fest, dass die ehrlichen, strebsamen Unternehmern anvertrauten Kapitalien in dieser Gesellschaftsform rentabel und produktiv angelegt werden können. Leider sind mehr als in anderen Gewerben gerade hier Fälle bekannt, in denen gewissenlose Elemente mit Hilfe der anvertrauten Kapitalien durch Umgehung der gesetzlichen Vorschriften gerade bei diesen Unternehmungen besonders leicht spekulative und zweifelhafte Transaktionen vorgenommen haben, die eine Verleihung von Kapitalien zum Schaden der Kapitalgeber und der Volkswirtschaft herbeiführten.

---

1) Heute ist die Einzelunternehmung nur noch im Lichtspieltheatergewerbe vertreten, da es sich hier um raschen Kapitalumschlag handelt, und der Kapitalbedarf gering ist.

2) Hier zeigt sich, dass die Unternehmungsform der Aktiengesellschaft in vielen Fällen hemmend wirkt, da eine rasche Entschlusskraft und schnelles Handeln für jeden Betrieb erforderlich sind.

Ein solides Fundament erhielt die Filmproduktion durch die Beteiligung des Grosskapitals und der Banken vom Jahre 192o ab, und von hier verlieren die Personalgesellschaften zugunsten der Kapitalgesellschaften immer mehr an Boden. Auf dem organisierten Kapitalmarkt treten sich zwei Interessentengruppen gegenüber: Kapitalsuchende, die billig und zu günstigen Bedingungen erwerben, und Kapitalanbietende, die die Möglichkeit haben wollen, jederzeit ihre zur Verfügung gestellten Mittel zurückzuerhalten und ihr Risiko zu beschränken. Dieser Interessengegensatz wird in der Aktiengesellschaft überbrückt. Auch in der Filmproduktion haben ihre Vorteile die Unternehmer dazu bestimmt, von dieser Gesellschaftsform vermehrten Gebrauch zu machen. Beweggründe für diese Erscheinung sind der gestiegene Kapitalbedarf, steuerliche Erwägungen, Risikoteilung, die jederzeitige Verwertbarkeit des in die Gesellschaft gegebenen Kapitals, die Ausschliessung der direkten Haftung gegenüber den Gesellschaftsgläubigern, die Beschränkung der Einzahlungsverpflichtung der Aktionäre, sowie die leichte Uebertragbarkeit[1] der Anteile[2]. Ihre Vorzüge und die solide Fundierung der Finanzierung der Aktiengesellschaften haben dieser Unternehmungsform wie im gesamten Wirtschaftsleben auch im deutschen Film immer mehr Eingang verschafft. Die in den sogenannten Gründerjahren des vorigen Jahrhunderts gegründeten Filmunternehmen wurden vielfach von Anfang an in die Form von Kapitalgesellschaften und innerhalb dieser wieder vorwiegend in die der Aktiengesellschaft gekleidet.

---

1) Im Gegensatz zu Amerika (die verschiedenen von der amerikanischen Filmindustrie auf den Markt gebrachten Papiere, mögen sie Aktien- oder eine andere Form haben, sind ein begehrtes Objekt des Geldverkehrs), Frankreich und England gab es in Deutschland ausser Südfilm und DLS keine Gesellschaft, deren Aktien sich in nennenswertem Masse in Privatbesitz befanden. Beim Aufkommen des Tonfilms befanden sich die Aktien fast ausschliesslich in der Hand von Banken oder bei grossen Gruppen. In Publikumskreisen wie auf Seiten der Kulisse, hat man sich selten um die Entwicklung der Filmaktien gekümmert und allgemein wurden stets "schwerere" Papiere bevorzugt.

2) In der Frage der Erleichterung der Kapitalbeschaffung für die Filmindustrie haben die Filmaktien eine grosse Rolle gespielt. Im Freiverkehr wurden erstmalig im Jahre 1921 an der Berliner Börse die Papiere von 7 Filmaktiengesellschaften gehandelt. Als erstes Papier wurde zur amtlichen Notierung an der Berliner Börse die Ufa-Aktie zugelassen.

Diese Tatsache dürfte besonders darauf zurückzuführen sein, dass das Grosskapital und insbesondere die Banken langsam Interesse am Film nahmen und diese Institute bei Kapitalinvestierungen immer die Aktiengesellschaft einer anderen Form gegenüber vorzogen.

Zum Zeitpunkt der Umstellung auf den Tonfilm umfasste die deutsche Filmwirtschaft ungefähr 70 Aktiengesellschaften mit rund 50 Millionen RM Aktienkapital und 860 Gesellschaften mit beschränkter Haftung, die mit rund 20 Millionen RM zu Buch standen. Hierzu kamen noch die Unternehmungen mit Einzelinhabern, sodass man das Kapital des deutschen Filmherstellungs- und Kinowesens auf rund 80 Millionen RM beziffern konnte. Dass der Drang zur Aktiengesellschaft besonders in der Fabrikation zum Ausdruck kam, wurde durch die hohen Herstellungskosten und die damit notwendigen hohen Kapitalien und Kredite bedingt[1]. Bis heute ist sie neben der Form der Gesellschaft mit beschränkter Haftung in der deutschen Tonfilmproduktion dominierend geblieben[2].

Die Grundbedingungen für die Herstellung von Filmen bedingen die eigenartige Struktur der deutschen Herstellerfirmen und den schnellen Wechsel sowohl in dem Bestand als auch in dem inneren Aufbau der einzelnen Unternehmung[3]. In Form von Aktiengesellschaften

---

1) Ursprünglich als geeignete Form der Zusammenfassung kleiner und mittlerer Kapitalbeträge zu grösseren Komplexen, nähert sich die Aktiengesellschaft durch ihre Selbstfinanzierung heute wieder den Finanzierungsmethoden der Einzelunternehmung. In der Erzielung und Einbehaltung von Gewinnen wird ein hauptsächlichstes Mittel der Kapitalvermehrung erblickt. Dabei wird oft die Möglichkeit, dass die Selbstfinanzierungspolitik nicht Folge, sondern Ursache der Knappheit auf dem Kapitalmarkt sein kann, übersehen. Tatsache ist eben, dass es sich bei der Selbstfinanzierung nicht um eine blosse betriebswirtschaftliche Technik handelt, sondern um eine Erscheinung, welche durch ihre vielfachen Beziehungen mit den Grundfragen jeder Kapital verwendenden Gesamtwirtschaft aufs engste verknüpft ist.

2) Die Kommanditgesellschaft auf Aktien, eine mit der Aktiengesellschaft verwandte Unternehmungsform, ist in der Filmproduktion nicht anzutreffen. Das gleiche gilt -abgesehen von dem Deutschen Lichtspiel-Syndikat (vergleiche Kap.2 II$^{b}$.3)- von den Genossenschaften. Dass die Filmproduktion keine derartigen Unternehmungen aufweist, liegt in der Natur der Erwerbs- und Wirtschaftsgenossenschaften selbst.

3) Sowohl während der letzten Stummfilmperiode als auch in der ersten Tonfilmperiode unterlag die Zahl der an der Produktion von langen Spielfilmen beteiligten Firmen wie auch die Zahl der von ihnen hergestellten Spielfilme starken Schwankungen (Jason. Handbuch 1931 a.a.O. S.2! Vergl. Tab.6 S.VI.

werden dabei grundsätzlich die Konzernfirmen betrieben, die zumeist Fabrikation, Verleih und Theaterbesitz in einer Hand vereinigen. An solchen Konzernfirmen sind oder waren beteiligt: das Deutsche Reich, die I.G.Farben, Scherl und Ullstein, die Deutsche Bank, die Preussische Staatsoper. Neben diesen Konzernunternehmungen besteht eine Anzahl mittlerer Filmunternehmen, die sich hauptsächlich mit der Filmproduktion befassen. Schliesslich gibt es noch eine dritte Art, das sind die häufig nur zur Herstellung eines oder weniger Filme entstehenden Firmen, die sich auf Grund einer Filmidee, häufiger nur zur Schaffung von Filmen mit einem bestimmten Schauspieler oder einem bekannten Regisseur zusammenfinden[1]. Diese Betriebe, die Saisoncharakter tragen, sind der Produktion ganz besonders eigentümlich und vergrössern ihre Risiken um ein weiteres irrationales Moment[2].

Die optimale Betriebsform der filmwirtschaftlichen Unternehmung liegt offenbar im kombinierten Betrieb. Obwohl die Beispiele hierfür in der Praxis in manchen Punkten Anlass zur Kritik geben, ist die Verbindung von Produktion mit Verleih und Lichtspieltheaterbesitz als besonders günstig anzusehen. Die Zwischengewinne, die der Verleih als selbständige Sparte für sich in Anspruch nimmt, können in kombinierten Unternehmen auf ein Mindestmass reduziert werden. Der oft erhobene Einwand, dass ein derartiger Betrieb unübersichtlich sei, ist als Frage der Organisation zurückzuweisen. Bei genügenden Mitteln wird sich der kombinierte Betrieb dort durchsetzen, wo bestimmte organisatorische Grundsätze anerkannt werden, und man sich über die Besonderheiten des finanziellen Umlaufprozesses in der Filmindustrie klar geworden ist. Hierüber wird in dem nächsten Abschnitt zu sprechen sein.

---

[1] Es gibt in der Filmherstellung eine Vielzahl von Firmen, die im Jahre nur einen oder zwei Filme herstellen und nicht selten ein Jahr und länger aussetzen. Das ganze Sachkapital solcher Firmen besteht oft aus nur einem gemieteten Büroraum, die Auswertung des Films geschieht durch ein fremdes Verleihunternehmen (Gessnarra.a.O. S.196).

[2] In der Grössengliederung der Produktionsfirmen der langen Spielfilme (Vergl. Jason. Handbuch 1930 a.a.O. S.36/37) und den Zahlen über die Produktion dieser Filme kommt die Beschaffenheit des Produktionsapparates und seine aufsteigende Entwicklung deutlich zum Ausdruck (Vergl. Tab. 6. S.V).

## 1.I$^{c}$.3. Die Konzentration.

Mit der Entwicklung der Wirtschaft nimmt in ihren verschiedenen Zweigen das Streben zu, Vor- und Nachstufen der eigentlichen Produktion anzugliedern. Auch in der deutschen Filmwirtschaft machte sich diese Tendenz bemerkbar. Schon vor dem Kriege kam es zu Vereinigungen von Produktionsunternehmen, um dadurch der zunehmenden Konkurrenz zu begegnen und gleichzeitig den gesteigerten Ansprüchen des Publikums zu genügen. Wenn dabei zunächst die Inidividualität des Filmproduktes dieser Entwicklung manche Schwierigkeiten entgegenstellte, dann mussten durch den gesteigerten Bedarf und die leichtere Kapitalbeschaffung während des Krieges die nunmehr entstehenden Grossbetriebe der Ausdehnung der Zusammenschlussbewegung förderlich sein. Die Vergrösserung des Produktionsvolumens und die Herstellung von Grossfilmen machten umfangreiche Produktionsstätten notwendig, deren Finanzierung nur durch Grossbetriebe bezw. durch Zusammenfassung mehrerer Unternehmungen durchgeführt werden konnte[1].

In der Filmproduktion wurde dabei durch die wirtschaftliche Abgeschlossenheit während des Krieges gleich der Weg zum Vertikal-Zusammenschluss gefunden, der in der Industrie, die vorzugsweise mit horizontaler Konzentration begann, erst später beschritten wurde. Der vertikale Zusammenschluss[2] umfasste zunächst Herstellungsunternehmen, die die Nebengebiete, wie Atelierbesitz, Kopieranstalten, Inlands-und Auslandsvertrieb und Lichtspielbesitz in sich vereinigten. Es ist charakteristisch für die Produktion und liegt

---

1) In Amerika setzte die Zusammenschlussbewegung der Filmfirmen bereits im Jahre 1907 ein, hervorgerufen durch den Konkurrenzkampf gegen die ausländischen, meist französischen und dänischen Filmverleiher. Schon zu dieser Zeit entstanden hier Filmtrusts (Altenloh a.a.O. S.16).

2) Der erste vertikale Zusammenschluss in Deutschland erfolgte in der Projektions- A.G.,Union, einem Unternehmen, welches von der Lichtspielsparte ausgehend, Verleih- und Produktion in sich schloss und sich bald eine eigene Kopieranstalt schuf.

in den ihr innewohnenden Gesetzmässigkeiten, dass ein horizontaler Zusammenschluss, sowie Anzeichen für eine derartige Bildung vorhanden waren, bald in die vertikale Form überging. Von Fabrikationsfirmen wurde die horizontale Konzentration vorübergehend nur zur Erweiterung der Kapitalbasis benutzt. Sie entstand hierbei meist in Zeitabschnitten, in denen der Kapitalbedarf nicht entsprechende Sättigung fand[1]. Mit der zunehmenden Entwicklung der Filmwirtschaft, unterstützt durch die wachsende Bedeutung der Aktiengesellschaften als Unternehmungsform, machte auch die Konzentration weitere Fortschritte.

In der Filmwirtschaft haben für den Zusammenschluss von Unternehmen betriebstechnische und absatztechnische Momente die stärkste Anregung gegeben. Dabei empfingen gerade die Unternehmen der Filmproduktion den stärksten Impuls, der zunächst dahin ging, Firmen der gleichen Produktionsstufe miteinander zu verbinden, ohne dass dabei rein rechtlich an dem Bestand der Firmen etwas geändert worden wäre. Die älteste Form hierfür ist die der vorübergehenden Beteiligung einzelner Finanzgruppen an Produktionen auf Grund von Konsortialverträgen[2]. Gleichzeitig ergab sich aus der Verbindung auch das sicherste Mittel für eine Selbstfinanzierung der Unternehmungen. Der nächste Schritt bestand dann in der Errichtung eines eigenen Verleih-Vertriebsunternehmens und schliesslich wird dieser Vorgang der zunehmenden Konzentration abgeschlossen durch Angliederung eines eigenen Theaternetzes bezw. Zusammenarbeit einer oder mehrerer Theatergruppen. Je weiter ein Unternehmen verzweigt, je mehr es von der Produktion ausgehend nach der Theaterseite hin fundiert wird, umso mehr ist ihm die Möglichkeit zur Produktion aus eigenen Mitteln gegeben. Deshalb ging auch das Bestreben jeder Herstellerfirma dahin, über einen eigenen

---

[1] Die horizontale Konzentration hat sich von allen drei Sparten nur im Theaterwesen behaupten können. Aber auch bei diesem bestehen heute geschäftliche und auf Zusammenarbeit gerichtete Bindungen mit Verleih- bezw. Produktionsunternehmen.

[2] Die Form und Grösse dieser Beteiligung privatwirtschaftlichen Kapitals an der Filmproduktion kann aus den Eintragungen ins Handelsregister nicht ersehen werden.

Verleih bezw. eigene Theater zu verfügen[1].

Die typische Form des Zusammenschlusses in der Filmproduktion ist der Konzern. In ihm, als Ergebnis eines überwiegend vertikalen Aufbaues rechtlich selbständig bleibender Unternehmen, wirken sich alle Vorteile der Verflechtung und Zusammenarbeit aus. Dabei brauchen hierin nicht sämtliche Zwecke der Konzernbildung verwirklicht zu sein. Er ist in erster Linie auf elastische Untergliederung, individuelle Anpassung an den Bedarf, Verbilligung der Produktion und Ausbau der Unabhängigkeit der Bezugsquellen gerichtet. Diese Form setzt sich in der Filmproduktion infolge ihrer vielen Vorzüge immer weiter durch und hat am Ausgang der Stummfilmperiode in einer Reihe von Gesellschaften, vor allem der Universum-Film-Aktien-Gesellschaft (Ufa), der Münchener Lichtspielkunst Aktiengesellschaft (Emelka- bezw. Bavaria-Film-A.G.) der Terra-Film-Aktien-Gesellschaft, u.a. Beispiele von ihrer Vielgestaltigkeit in Aufbau und Ausbau gegeben.

Der früheren Entwicklung der Zusammenschlussbewegung stand vielfach die Ansicht entgegen, dass ein Versuch, die Interessen der Sparten der Filmwirtschaft zusammenzubringen, an der notwendigen Freiheit der einzelnen Gewerbezweige scheitern müsste. Man glaubte, dass die in der Struktur des Films selbst liegenden Divergenzen die Unternehmen zu einer Zusammenlegung nicht geeignet machten. Eine Beengung der Freiheit jeder Sparte müsse diese ideell wie materiell in ihrer Entwicklung hemmen. Als wichtigste Voraussetzung für eine Zusammenlegung der Stufen der Produktion und des Handels fehle vor allem die Gleichmässigkeit des Produkts sowie des Produktionsprozesses. Ausserdem stehe derartigen Bestrebungen entgegen, dass für den Film als Gut kein Preis zu erzielen sei, der sich nach den Herstellungskosten richte. Vor allem aber

---

[1] Die Entwicklung der letzten Jahre hat übrigens dazu geführt, dass sich nicht nur Produktionsunternehmen eine eigene Theaterbasis schufen, sondern auch in der Reichshauptstadt und in grösseren Städten Theaterkonzerne entstanden, die zur Befriedigung ihrer Kapitalbedürfnisse Bankenverbindungen benötigten. Mit der zunehmenden Entwicklung vom kleingewerblichen Privatkino zum Kinokonzern entstand hier für den Bankier und Finanzier ein neues Arbeitsgebiet. - In den Vereinigten Staaten hat die Entwicklung der Filmwirtschaft und das enge Verhältnis zur Hochfinanz ihre wesentliche Grundlage in der Bildung grosser Lichtspielkonzerne gehabt. Sie bilden den stabilen Vermögensbestandteil der gesamten Filmwirtschaft der Vereinigten Staaten.

müsse durch eine Zusammengliederung in dem beabsichtigten Sinne eine neue Spannung zwischen künstlerischen und ökonomischem Prinzip[1]), die sich in der Filmwirtschaft ohnehin schon vielfach hemmend bemerkbar mache, auftreten[2]). Allen diesen Erwägungen gegenüber erwies sich das ökonomische Prinzip als stärker, welches mit der zunehmenden Entwicklung des Films immer gebieterischer die Eingliederung des Filmverleihs zwischen Produktion und Theaterbesitz innerhalb eines Unternehmens erforderte. Die Filmproduktion wurde vor allen Dingen durch den Kapitalbedarf zwingend zur Konzernierung geführt. Ihr kamen durch den Zusammenschluss die allgemein wirtschaftlichen Vorteile auf der Seite des Betriebes und des Marktes zugute. Der in vertikaler Kombination aufgebaute Betrieb ist durch die Vereinigung von Produktions-, Verleih- und Lichtspieltheatern und den Kontakt mit den Konsumenten imstande, den Markt besser zu beliefern. Damit tritt eine Rückwirkung auf die Preisgestaltung der Herstellung und eine Erhöhung der Rentabilität ein, da besonders die Zwischengewinne, wie Provisionen, Zinsen etc., sowie das Delcredere und steuerliche Belastungen wegfallen. Durch die Kapitalkräftigung des kombinierten Unternehmens ist ferner eine Steigerung der Qualität bei Verringerung der Gestehungskosten möglich, weil die Produktionsmittel mehr ausgenutzt werden. Gleichzeitig ist hiermit eine Verminderung des Marktrisikos durch

---

1) Mit der zunehmenden Konzentration in der Filmherstellung hat sich auch eine Spezialisierung unter den Betrieben auf einzelne Gebiete der Produktion bemerkbar gemacht. Die Konkurrenz zwischen den einzelnen Unternehmen war hierbei ein Hauptgrund, der vom Jahre 1922 ab als äussere Erscheinung dieser Differenzierung die Serienproduktion hervorbrachte. Dass dieser Uebergang zur typisierten Ware, die schliesslich wie ein Markenartikel gehandelt wurde, gefährlich und schädigend werden musste, wird an anderer Stelle noch ausgeführt (Vergl. Kap. 3.I.)

2) Tatsächlich hat die eigenartige Stellung des Films als Produkt und Kulturgut bestimmte Grenzen für die Konzentration zur Folge. Vor allen Dingen müssen die Glieder der Filmproduktion eine individuelle Note behalten und können ohne Schaden zu nehmen, nicht in ein Industrieschema eingezwängt werden (Olimski a.a.O. S.7o.). Aus diesen Erwägungen heraus propagierte man u.a. als Form des Zusammenschlusses in der Filmwirtschaft die Interessengemeinschaft anstelle des Konzerns.

Absatzsicherung sowie der Konjunkturschwankungen gegeben. Für die gesamte Volkswirtschaft bedeutet dies Ersparnis an Material und Arbeit. Dass die vertikale Angliederung zur Kombination, wie die Entwicklung gezeigt hat, gerade von der Produktion ausging, hängt auch damit zusammen, dass das fertige Fabrikat vom Rohprodukt nicht weit entfernt ist. In vielen Fällen war es vor allem aber die Macht des an der Filmwirtschaft interessierten Kapitals, welche die Betriebe zusammenführte. Eine Grenze erwächst dabei freilich der Zusammenlegung insofern, als es kein Unternehmen geben wird, welches seine Filme über die eigene Betriebs- und Verleihorganisation an alle für die Amortisation notwendigen Besucher bringen kann. Sicherlich gibt es Filme, die u.U. nach kurzer Zeit die Herstellungskosten eingebracht haben. Im übrigen dürfte aber die Rentabilität eines Films nur erreicht werden, wenn in ihm sämtliche Möglichkeiten des Inlandmarktes, d.h. also auch die kleinen und kleinsten Theater, erfasst werden.

Durch die Einschaltung der Elektrokonzerne in die deutsche Filmwirtschaft mit der Einführung des Tonfilms wurde zwangsläufig eine zunehmende Konzentration hervorgerufen. Der grosse Kapitalaufwand, den die Umstellung erforderte, liess in allen Ländern eine starke Zusammenschlussbewegung in Erscheinung treten, bei der eine Reihe von kleinen und mittleren Unternehmungen auf der Strecke blieben. In Deutschland ist diese Tatsache weniger augenfällig, weil hier die Konzentration in der Filmproduktion schon verhältnismässig weit fortgeschritten war und ausserdem vonseiten der Patenthalter dem Film durch Kredite weitgehend geholfen wurde. Aus dieser Entwicklung der ersten Tonfilmperiode lässt sich schliessen, dass die Konzentration in der deutschen Filmwirtschaft der allgemeinen Wirtschaftstendenz entsprechend weitere Fortschritte machen wird. Die Hauptrichtung in dieser Bewegung geht dabei nach wie vor dahin, den Verleih seiner Selbständigkeit zu entkleiden[1] und zum Konzernbetrieb zu machen[2].

---

[1] Dieses Bestreben ist auch auf Seiten des Theaters vorhanden, wenn auch selten. Gewöhnlich sind die Unternehmen dieser Sparte zu wenig geschlossen, um eine grosse finanzielle Transaktion durchzuführen (Weinwurm a.a.O. S. 74).

[2] In den Vereinigten Staaten ist die Konzentration aller Zweige des Filmgeschäfts in einer Hand fast lückenlos durchgeführt. Die Filme werden in eigenen Ateliers und Kopieranstalten hergestellt, durch eigene Organisationen verliehen und in eigenen Theatern vorgeführt; ca. 90 % aller Grosskinos sind in der Hand von Konzernen.

In diesem Zusammenhang ist noch auf eine Art der Beziehungen der Produktionsunternehmungen untereinander hinzuweisen, die als Interessengemeinschaft in verschiedenen Formen auftritt. Die Bezeichnung Interessengemeinschaft wird dabei gerade in der Filmwirtschaft für viele Erscheinungen gebraucht, für die sie keineswegs zutreffend ist. Vor allen Dingen ist es nicht angängig, in der Produktion dort von Interessengemeinschaften zu sprechen, wo zwei Hersteller gemeinsam einen Film finanzieren oder dies ein Produzent und die Verleiher mehrerer Länder zusammen unternehmen.

Interessengemeinschaften hat es seit den Anfängen der Filmproduktion gegeben. Sie führten hier zur gemeinsamen Benutzung von Ateliers, Büros etc. Die Grösse des Marktes, die durch die Art des Erzeugnisses bedingte Notwendigkeit der Einschaltung eines selbständigen Zwischenhandels, die Beziehung zu verwandten Produktionsgebieten, bewirkten schon frühzeitig eine Ausdehnung der Interessen. In der Produktion führte diese Entwicklung zu einer Erscheinung, die man als Gemeinschaftsproduktion bezeichnet.

Die Gemeinschaftsarbeit mit ausländischen Produktionsfirmen wurde in Deutschland schon in der Stummfilmperiode gepflegt. Ihre wichtigsten Vorzüge sind Risikominderung, Sicherung des Auswertungsmarktes für den Film auch in anderen als dem eigenen Lande, Austausch der Darsteller und Stellung des Films auf eine internationale Basis. Die Gemeinschaftsarbeit spielte damit nicht nur in Bezug auf den Zusammenschluss der Unternehmungen eine Rolle, sondern führte zu einer gewissen Solidarität zwischen den filmherstellenden Ländern. Mit dem Aufkommen des Tonfilms wurden zunächst die europäischen Produktionsgemeinschaften gesprengt, nach einer gewissen Zeit der Umstellung jedoch wieder neu aufgebaut. Zu den vorher bestehenden Gründen kam nunmehr als weiterer Grund die Höhe der Herstellungskosten, die dazu drängte, dem Film eine grössere Basis zu geben. Durch die internationalen Beziehungen der Patenthalter, insbesondere die zur amerikanischen Gruppe und durch den von der Tobis-Klangfilm in den verschiedenen Ländern[1]) Europas vorgenommenen Ausbau der Ateliers auf Tonfilm wurde die Gemeinschaftsproduktion stark gefördert.

---

[1]) Die meisten Gemeinschaftsfilme sind schon in der Stummfilmperiode zwischen deutschen und französischen Firmen entstanden. In der Tonfilmperiode wurde diese Zusammenarbeit fortgesetzt.

# Die Rentabilität.

Die Rentabilität des in der einzelnen Unternehmung angelegten Kapitals ist das privatwirtschaftliche Ziel des Unternehmers, das jeweils aus einer gegebenen volkswirtschaftlichen Lage heraus erreicht werden soll. Die Rentabilität des gesamten deutschen Filmgeschäfts dagegen ist eine Funktion der Verleihmöglichkeiten für einen Film. Statistische Ermittlungen[1] haben ergeben, dass in 3136 Städten des deutschen Reiches[2] mit 5267 Lichtspieltheatern insgesamt 337o Verleihmöglichkeiten[3] bestehen[4].

Nach genauen Kalkulationen gründet sich die Rentabilität des deutschen Verleihs--und auf diese baut sich ja die der Filmproduktion auf- in der Stummfilmperiode auf die Erfahrung, dass auf dem deutschen Markt mit einem Spielfilm durchschnittlich 4oo ooo.- RM erzielt werden. Hierfür sind folgende Zahlen Grundlage:

| | | | |
|---|---|---|---|
| I: 47 Orte mit 1234 Theatern bringen | 55 % = | 22o ooo.- RM |
| II/III: 164 Orte mit 549 " " | 2o % = | 8o ooo.- RM |
| IV: 325 Orte mit 619 " " | 15 % = | 6o ooo.- RM |
| V: 26oo Orte mit 2865 " " | 10 % = | 4o ooo.- RM |
| zusammen: | | 4oo ooo.- RM. |

Diese Berechnung stellt eine Unterlage für die Ermittlung der Rentabilität[5] in grossen Zügen dar, da die tatsäch-

---

1) Jason Handbuch 193o a.a.O. S.58.

2) Saarbrücken und den Freistaat Danzig einbezogen.

3) Brachvogel (Lichtbildbühne Nr.142 vom 15.6.1929) berechnet für Deutschland insgesamt 5oo ooo Termine. Selbst unter seiner Annahme, dass in rd. 25oo deutschen Theatern in Gross-, Mittel- und Kleinstädten zwei Schlager im Programmggespielt werden, erscheint diese Zahl zu h

4) Tab. 3. S.II enthält die Verteilung der Verleihmöglichkeiten auf die einzelnen Verleihbezirke und Städte nac Ortsgrössenklassen im Verhältnis zu den dort befindlichen Theatern. Nach der Untersuchung von Gessner (a.a.( S.155) kann man für das Jahr 1926 mit folgenden Anteilen der Monopolbezirke an der Amortisation eines Films rechnen: Berlin und Ostdeutschland 25 %, Norddeutschlar 25 %, Westdeutschland 15 - 2o %, Mitteldeutschland 15 % und Süddeutschland 17 - 2o %. Genaue Angaben lassen sich wegen der verschiedenen Grösse der Städte, der The ter, der Verleihmöglichkeiten, der Kaufkraft der Bevölkerung usw. nicht machen.

5) Der Anteil des In- und Auslandsmarktes an der Amortisation war starken Schwankungen unterworfen. Auf Deutschland entfielen in der Inflation nach Meyer 4o %, nach Alexander (1921) 25 %, nach v.Grünau (1923) 2o - 3o % ( für Grossfilme) und nach Fellbaum (1923) 3o %. Hayler u Gessner geben für 1924 bezw. 1926 den Inlandsanteil mit etwa 8o % an. (Weinwurm a.a.O. S.52). Zu berücksichtigen ist stets, dass der Auslandsmarkt, nur für qualitativ hochstehende lange Spielfilme zugänglich ist.

lichen Ergebnisse sehr verschieden sind und von Fall zu Fall schwanken. Man kann erfahrungsgemäss bei einem noch so zugkräftigen Film nur eine gewisse Summe erzielen, die je nach seiner Art und Aufmachung nach oben eine ganz bestimmte Grenze findet. Filme mit Millionenaufwand sind in Deutschland nicht wieder einzubringen und die Möglichkeit der Amortisation im Ausland ist von unwägbaren Voraussetzungen abhängig.

In der ersten Tonfilmperiode konnte bei einem zugkräftigen Geschäftsfilm der Verleihumsatz auf 600 000.-RM angesetzt werden[1]. Nach 1931 nähern sich die Ertragsmöglichkeiten jedoch wieder den Ziffern der Stummfilmperiode. In den ersten Jahren der Umstellung wurde die Rentabilität des Tonfilms zunächst durch die geringe Auswertungsbasis verringert, da das Tempo der Umstellung einerseits durch die Leistungsfähigkeit der Elektroindustrie, andererseits durch den fehlenden Kapitalbedarf bestimmt wurde. Nachdem die notwendigen Erfahrungen und finanziellen Kräfte gesammelt waren, ging die Ausstattung des deutschen Theatermarktes in schnellerem Tempo vor sich. Man kann heute sagen, dass der Tonfilm die Ausnutzung gefunden hat, wie sie der Stummfilm früher besass. Wenn trotzdem die Rentabilität der Produktionsbetriebe für manche, insbesondere kleine Produzenten nachgelassen hat, so ist hierfür der Rückgang in den Umsätzen aus einem verminderten Besuch der Lichtspieltheater, die Senkung der Eintrittspreise, und die Abwanderung der Besucher auf billige Plätze massgebend. Diese Verhältnisse müssen sich auch in der Stufe der Verleiher ebenso bemerkbar machen, wie in der Fabrikation selbst. Insgesamt ist festzustellen, dass die Filmproduktion -wenn man die Rentabilität eines Gewerbezweiges nach seiner Profitrate abmisst, die er im Durchschnitt abwirft- ohne weiteres als rentabel zu bezeichnen ist. Verfehlt ein Film seine Wirkung, dann muss dieser Fehlschlag durch erhöhte Erträge eines anderen ausgeglichen werden. Hierin liegt der Grund für das Versagen mancher Unternehmungen. Mit einer wohlüberlegten Ausgleichspolitik ist die wirtschaftliche Stabilität der Produktionsfirmen garantiert und der ganzen Sparte ein Teil ihres krisenhaften Charakters genommen.

---

[1] Jason. Handbuch 1932. a.a.O. S.4o.

## II.a Die Finanzierung des deutschen Filmproduktes. Die Quellen des Kapitals.

Die Zuführung des zum Unternehmungsaufbau notwendigen Kapitals kann in der Filmwirtschaft in verschiedenen Gestaltungsformen auftreten. Richtung und Ausgangsort des Vorganges ist dabei stets der gleiche, nur die Formen sind verschieden. Die Möglichkeit der Finanzierung besteht darin, dass die Unternehmung ihre Mittel aus dem eigenen Kapital schöpft, oder dass die Fremdkapital im Wege des Kredits bezw. mit Hilfe der Banken aufnimmt. In der Filmproduktion sind sämtliche Arten dieser Finanzierungsvorgänge anzutreffen.

In der ersten Zeit des Stummfilms stammte das der Filmproduktion zur Verfügung stehende Kapital in erster Linie von Privaten und aus Handelskreisen. Es handelte sich hier um die Sammlung von Kapitalien ausserhalb der Filmwirtschaft und der Banken. Mit der zunehmenden Konsolidierung wurde neben dieser Finanzierung die durch Banken typisch, die vorwiegend dort als Finanziers auftreten, wo hohes stehendes Kapital benötigt wird. Der Grund hierfür liegt darin, dass grosse Kapitalien von ihnen kraft ihrer Organisation zu bestimmten Terminen beschafft werden können, womit sie der Privatfinanzierung weit überlegen werden. Allmählich gewannen die Banken mehr und mehr Vertrauen, sodass sich unter den Geldgebern schliesslich neben verschiedenen kleinen Bankgeschäften auch die grossen D-Banken befanden.

## IIa.1. Das Eigenkapital.

Zu dem Eigenkapital in dem hier verstandenen Sinne gehört das Kapital derjenigen, die unter Verwendung desselben ihre Unternehmerfähigkeiten zum Zweck der Produktion von Filmen verwenden. Ein solches Eigenkapital war bei den meisten Unternehmungen der Filmindustrie bei der Gründung vorhanden. Für das weitere Bestehen dient es dann dazu, die Sicherheit der Kredite zu verstärken und die Kreditbasis zu erweitern[1]). Immerhin ist bei Berücksich-

---

1) Zum bilanzmässigen Kapital der Unternehmung, das auf der Passivseite der Bilanz als reine Wertziffer in Erscheinung tritt, gehört das sogen. zusätzliche Eigenkapital in Gestalt der Reserven. Dabei ist zu beachten, dass unter normalen wirtschaftlichen Verhältnissen die gesetzlichen Reserven gegenüber den freiwilligen von grösserer Bedeutung sind.

tigung des Eigenkapitals für die Kreditbasis zu beachten, dass dieses meist schwer oder kaum realisierbar ist. Die Ausstattung der Filmproduktion mit Bankkapital war ganz allgemein eine Voraussetzung für ihre fortschreitende Entwicklung. Wenige Unternehmen grossen Stils haben sich mit eigenen Kapitalien entwickelt. Aber charakteristisch für die Produktion ist, dass - gerade die bestorganisierten Unternehmen mit Privatkapital arbeiten und das Bankkapital nur zur Stärkung benutzen. Diese Tatsache hat ihren Grund darin, dass diese Firmen unabhängig von den finanztechnischen Erwägungen der Banken bleiben und ihre Entwicklung aus rein fachlichen Gesichtspunkten und ohne Bestimmung zu irgendeiner Bankpolitik durchführen können.

## II[a].2. Das Fremdkapital.

Unter den als Fremdkapital in den Filmunternehmen tätigen Mitteln sind die bei der Gründung aufgenommenen Kapitalien und die zu verstehen, die dem Unternehmen später als Betriebskapital zugeführt werden. Immer hat in der Filmproduktion das Fremdkapital als Ganzes, absolut, wie auch in seinem Verhältnis zum Eigenkapital eine wichtige Rolle gespielt.

Die Bedeutung des kurzfristigen Fremdkapitals für die Unternehmung hat sich absolut, wie auch in ihrem Verhältnis zum Eigenkapital, vermindert. Soweit dadurch das Fremdkapital zur Deckung nicht ausreichte, konnte es durch eine geringe Vermehrung des Eigenkapitals abgelöst werden[1]. Die Hilfe der Banken erstreckte sich

---

[1] Ein besonderes Risiko lag in der Aufnahme kurzfristigen Fremdkapitals in und nach der Zeit der Stabilisierung der Währung. Ungeheure Zinsen, auf die nicht wertgesicherten Kredite konnten von einer grossen Zahl von Unternehmungen nicht getragen werden, die sich daher unter Geschäftsaufsicht oder in Konkurs begeben mussten (Vergl. Kap. 3.I.).

heute nicht auf die laufende Ergänzung des Betriebskapitals sondern auf die Finanzierung grösserer Objekte.

Für den langfristigen Bankkredit scheiden kleine Unternehmungen aus. Sie sind angewiesen auf kurzfristige Kredite. Vergrösserungen ihres Geschäftsbetriebes streben sie durch die Aufnahme von im Verhältnis zu den kurzfristigen Krediten niedrig verzinslichen Hypothekenschulden an. Grössere Unternehmen haben keine einzelnen Gläubiger, weil ihre Kapitalansprüche zu hoch sind. Sie können sich über den Kapitalmarkt oder eine Bank an eine Reihe von Kapitalisten wenden, um sich mittels Obligationen oder Anleihen[1]) zu finanzieren, die ihrerseits wieder hypothekarisch gesichert sein können. Die deutsche Filmproduktion hat sich beider Formen wenig bedient. Allgemein ist der langfristige Kredit gleichzeitig Hypothekarkredit, da der Gläubiger für Jahre hinaus Sicherheit verlangt.

Auch das Ausland, dessen Mithilfe bis zur erfolgreichen Neubildung von Sparkapital nicht zu entbehren war, ist nur in beschränktem Masse Gläubiger der deutschen Filmunternehmungen geblieben.

Von Wichtigkeit ist die Ermittlung der Grenze der wirtschaftlichen Verwertbarkeit des Fremdkapitals in der Filmproduktion. Sie verläuft dort, wo noch Fremdkapital herangezogen werden kann, ohne den Kredit zu erschöpfen. Damit lässt sich für die allgemeine Bestimmung der Grenze erkennen, dass diese weder für die einzelne Unternehmung noch allgemein festliegt. Nicht einmal irgendeinen Zahlenablauf kann man im Zusammenhang mit dieser Grenze allgemein gültig festlegen. Die Grenze unterliegt Aenderungen durch den Betrieb und solchen durch den Markt. Die ersteren bringt jeder Betriebsvorgang mit sich; sie können durch die Unternehmung herbeigeführt oder abgewendet werden. Aenderungen der Grenze durch Veränderung der Marktverhältnisse dagegen sind gefährlich. Sinkende Nachfrage, Konjunkturabfälle, Krisen, erhöhte Zinssätze führen

---

1) Durch die Anleihe als Mittel der Finanzierung wird die Divergenz der Interessen zwischen Banken und der Industrie, welche darin besteht, dass die ersteren wegen der Notwendigkeit der Erhaltung ihrer Liquidität den Unternehmungen umfangreiche Kredite für längere Zeit nicht zu gewähren vermögen, diese aber im Hinblick auf eine stetige Geschäftspolitik auf die Verwendung langfristiger Kredite angewiesen sind, überbrückt. Während für den Gläubiger hierbei der Vorteil in einer verhältnismässig hohen Verzinsung besteht, die durch das grössere Risiko des Kreditverhältnisses begründet wird, liegt der Vorteil für den Schuldner beim Anleihekredit in den besseren Bedingungen z.B. gegenüber dem Kontokorrentkredit.

zur Einengung der Möglichkeit, einen Ertrag herauszuwirtschaften und beschränken den Kredit. Mit jedem Einfluss der Marktentwicklung auf die Bildung und den Bestand des Kredits wird die Grenze der wirtschaftlichen Verwertbarkeit des Fremdkapitals nach der einen oder anderen Seite verschoben und innerhalb der einzelnen Unternehmung laufend Veränderungen unterworfen. Selbst in Unternehmen gleicher Grösse ist sie zu einem bestimmten Zeitpunkt niemals gleich. Solange sich aber die Unternehmungsarbeit innerhalb derGrenzen für das Fremdkapital bewegt, werden die Veränderungen in der Grösse des Fremdkapitals die Sicherheit der Unternehmungen in äusserst geringem Masse beeinflussen.

## II[a].3. Das Verhältnis von Eigen- und Fremdkapital zueinander und zum stehenden (Anlage-) und laufenden (Betriebs-) Kapital.

Der in wirtschaftlicher und rechtlicher Beziehung wesentlichste Unterschied zwischen dem Fremd- und Eigenkapital der Unternehmung besteht darin, dass diese in der Höhe des Fremdkapitals Dritten gegenüber als Schuldner verpflichtet ist und für die Ueberlassung dieses Kapitals in der Regel einen Zins gewähren muss. Dagegen kommt dem Anteilseigner im Unternehmungsstamm- oder Grundkapital die Stellung eines Gläubigers nicht zu, sondern er übt im Verhältnis seines Kapitalanteils als Miteigentümer einen Einfluss auf die Leitung der Unternehmung - bei der Aktiengesellschaft durch die Generalversammlung- aus und nimmt dementsprechend voll am Ertrage oder Verlust der Unternehmung teil[1].

Die Schwierigkeit liegt nun in der Anordnung des Verhältnisses von Eigenkapital und Fremdkapital. Letzteres wirkt auf das Eigenkapital zurück durch die Zinsen, die den für das Eigenkapital verbleibenden Gewinn und damit den zu kapitalisierenden Ertrag schmälern[2].

---

1) E. Brandtsteller a.a.O. S.68 (Finanzierungsmethoden in der deutschen elektrotechnischen Industrie. Diss.: Giessen 1930).

2) Unter diesen Umständen kann der verminderte Gewinn gerade noch, wenn überhaupt, ausreichen, um die Zinsen für das Fremdkapital zu decken. Damit würde das Eigenkapital, wenigstens im Augenblick, nicht mehr verzinst, und nur die Berücksichtigung der zukünftigen Entwicklung kann dazu führen, dass in der Bilanz ein Eigenkapital geführt wird.

Bei der Untersuchung über das Fremdkapital in der Produktion kann also dessen absolute Höhe ausser Acht gelassen, nur seine relative Höhe, gemessen am Eigenkapital der Unternehmung, d.h. am Unternehmungs-, Stamm- oder Grundkapital zuzüglich der offenen Reserven, berücksichtigt werden. Zur Sicherheit des Unternehmers und des Kreditgebers ist es am vorteilhaftesten, wenn das Verhältnis der fremden zu den eigenen Mitteln möglichst klein ist. Als obere Grenze sollen die ersteren höchstens gleich dem Eigenkapital sein[1]). Dieser Satz hat aber nur allgemeine Bedeutung, da für das Verhältnis beider, wie bereits ausgeführt, vor allem die Art der Unternehmung in Frage kommt. Die Tendenz zu einer bestimmten Relation zwischen dem Eigen- und dem Fremdkapital in den Unternehmungen der Filmproduktion ist nicht zu erkennen. Das hängt einerseits damit zusammen, dass der Typus des Produktionsbetriebes für die Filmwirtschaft an sich fehlt und ferner die Bilanzen nach uneinheitlichen Gesichtspunkten aufgemacht sind.

Die Filmproduktion braucht stehendes und umlaufendes Kapital. Hiernach kann man unter den Produktionsbetrieben zwei Typen unterscheiden: solche, die über sachliche Produktionsmittel verfügen und solche, bei denen das nicht der Fall ist. Zwischen diesen beiden stehen dann die Betriebe, die bald über Ateliers, bald über Aufnahmegelände und andere Produktionsmittel verfügen. Alle drei Formen reichen bis in die Anfangszeit der Filmwirtschaft zurück und sind mit ihr gross geworden. Mit der zunehmenden Entwicklung in der Produktion tritt dann ein vierter Typus von Unternehmungen in den sogenannten Saisonbetrieben auf: Das sind meist reine Spekulationsunternehmen, die keinen Eigenbesitz an Produktivmitteln haben, sondern nur über Geldkapital verfügen, das meistens auch noch knapp ist. Es ist eine einzigartige Erscheinung, dass die weitaus meisten Filmproduzenten gerade diesem Typ angehören. Nur wenige Firmen, allen voran die Ufa, besitzen hohes stehendes oder Anlagekapital in ihren Fabrikationsbetrieben, Kopieranstalten, ihrem Atelier- und Gebäudebesitz und der Apparateeinrichtung. Die übrigen Unternehmen leihen bezw. mieten die Produktionsmittel von Fall zu Fall. Mithin ist bei diesen Produktionsfirmen stehendes Kapital nur in so minimalem Umfange, wie kaum in einem anderen Wirtschaftszweig sonst vorhanden. Schliesslich steht bei der reinen Herstellungsfirma ohne jeden Besitz eines Ateliers, einer Kopieranstalt etc. nur der Wert ihres Produktes als Vermögensbesitz zur Verfügung.

---

1) Vor dem Krieg bestand eine Art goldene Regel für die Verwendung von Fremdkapital: vom Gesamtkapital höchstens 1/3 bis 2/5 Fremdkapital, dies aber nur, wenn die Zinsbelastung nicht mehr die Hälfte des durchschnittlichen Reingewinns betrug.

## 2.II[a].4. Der Kredit.

Es ist ein Charakteristikum im Finanzierungsbild der Filmwirtschaft, dass das Gesellschaftskapital in den meisten Betrieben der drei Sparten mit Ausnahme der Konzerne als für den Umfang der Unternehmen zu niedrig erscheint. Infolgedessen ist die Frage berechtigt, woher die Mittel für die Unternehmen mit ihrem stereotypen Kapitalmangel genommen werden, eine Frage, die vor allem bei der Gründung eine Rolle spielt. Die Abhängigkeit von den vorhandenen Mitteln wurde in demselben Masse grösser, wie das in den grossen Industrien allgemein im Laufe der Zeit der Fall war, beim Film sogar infolge der speziellen Art des Erzeugnisses in erhöhtem Umfange. Die älteste und idealste Form der Kapitalbeschaffung stellt dabei die Finanzierung mit eigenen Mitteln dar. Im Laufe der Zeit musste hiervon unter dem Druck der wirtschaftlichen Verhältnisse und infolge der für die Neuanschaffung und Durchführung innerhalb der grossen Betriebe notwendigen hohen Kapitalien abgegangen werden.

Für den Filmproduzenten spielt seit Bestehen dieses Gewerbes überhaupt der Kredit die wichtigste Rolle, die nur aus den Besonderheiten dieses Wirtschaftszweiges gegenüber anderen zu beurteilen ist. Der unverhältnismässig grosse Kapitalbedarf, die lange Umlaufzeit des Filmkapitals[1]), die steigenden Produktionskosten und das hiermit und mit der Komplizierung der Filmauswertung wachsende Risiko, endlich die Bereitstellung der Mittel für die Produktion in kürzesten Fristen verursachen eine Spannung, die nur durch den Kredit ausgelöst werden kann.

---

1) Bis zum vollständigen Abspiel vom Tage der Uraufführung bis zum letzten Kleinstadtkino braucht ein Film im Durchschnitt 14 - 16 Monate. Das für einen Film aufgewendete Kapital liegt also je nach der Herstellungsdauer des Films 18 Monate bis zu 2 Jahren ganz oder teilweise fest. Im Auslandsgeschäft liegen die Verhältnisse noch schwieriger. Ein grosser Teil der für die Filmauswertung wichtigen Auslandsgebiete hat die sogenannte Trade-Show (d.h. ein Film wird zunächst gezeigt, dann vermietet und uraufgeführt). Er läuft dann nicht anschliessend in den Provinzkinos, sondern bleibt nach der Uraufführung noch bis zur nächsten Saison liegen und wird in den Provinzkinos evtl. erst von der nächsten Saison ab gespielt.

Von jeher krankt die Filmwirtschaft an ihrem Kreditbedürfnis. Nach einem überraschenden Aufschwung während des Krieges hat die Entwicklung des Zuwachses an neuerem Sachkapital gemessen an dem deutschen Totalzuwachs in dem letzten Jahrzehnt des Stummfilms durchaus nicht in dem gleichen Tempo stattgefunden. Und selbst der Zustrom von Kapital besagt noch nichts über die Prosperität eines Wirtschaftszweiges. Gerade in der letzten Stummfilmperiode konnte man immer wieder konstatieren, dass die mangelnde Kreditgewährung eine Sanierung des deutschen Films als Ganzes verhinderte. In der Fabrikation ist es dabei nicht der Kredit allein, sondern sind es auch die Umstände, unter denen Kredite gewährt werden. Wenn man den Ursachen der Zusammenbrüche und Insolvenzen dieser Zeit nachgeht, dann findet man, dass ausser den Fehlern einer falschen Geschäftsführung in den weitaus meisten Fällen zwangsläufig die würgenden Bedingungen der Kapitalaufnahme, die nur bei ungewöhnlich glücklichen Geschäftsverhältnissen zu erfüllen waren, Grund für den Zusammenbruch der Unternehmen waren. Es kam hierbei weniger auf Fehlschläge der Filme selbst an, -solche sind kaum zu vermeiden- als auf das Fehlen einer gesunden Organisation, die Beseitigung einer prinzipiellen Ueberdisposition. Die Ueberschätzung der Leistungsfähigkeit, zu der die falsche Filmfinanzierung führte[1], verteuerte das Filmgeschäft, stellte es von vornherein auf eine ungesunde Basis und trieb es -angefangen bei der Filmfabrikation- in das Fahrwasser der Spekulation und des kaufmännischen Abenteurertums[2].

Mit der Umstellung auf den Tonfilm wuchsen die Schwierigkeiten in der Kreditbeschaffung für die Filmproduktion. Der Tonfilm kam für die Filmindustrie in einer Zeit, da eine erhebliche Krediteinschränkung ein-

---

[1] Wie schwierig es manchmal für den Film war, sich eine gesunde Unterlage zu schaffen, dafür ist ein Schulbeispiel der vielfach namentlich in wirtschaftlicher Hinsicht kritisierte Film "Metropolis" von Fritz Lang. Veranschlagt mit ca. 1,9 Millionen RM, hat er beinahe 5 Millionen RM gekostet. Dabei lag das Kapital in diesem Film beinahe doppelt solange fest, wie vorausgesehen, insofern, als die Produktionsdauer sich über 2 Jahre erstreckte (Vergl. Filmkurier Nr.94 vom 22.4. 1927).

[2] Das Reichsgericht hat sich im Jahre 1932 in einer Reihe von Entscheidungen über die Grundsätze geäussert, die bei Kreditsicherungen anzuwenden seien, die u.a. auch besondere Bedeutung hatten für das vielfältig verwickelte Finanzgebahren der Filmindustrie (Filmkurier Nr. 160 vom 9.7.1932).

getreten war. War das bisherige Finanzierungssystem in mancher Beziehung volkswirtschaftlich untragbar, so musste durch die Einschaltung der Elektroindustrie die finanzielle Konstellation noch bedeutender für das Gedeihen des Films und sein Verhältnis zur übrigen Wirtschaft werden. Bei einer Kooperation mit der Elektroindustrie blieb die Filmwirtschaft stets den Elektrokonzernen gegenüber der schwächere Teil. Die Filmproduktion mit ihren künstlerischen und psychologischen Rücksichtnahmen -und der Tonfilm hatte ja diese vielfältigen Bedingtheiten verstärkt- war nicht ohne weiteres in den Aufbau dieses straff geleiteten und ganz anders orientierten Wirtschaftsgebildes einzugliedern. Von Bedeutung aber musste das sich aus dem moralischen und sachlichen Rückhalt an der Deutschen Patenthaltergruppe für sie ergebende nicht zu unterschätzende Plus für die Finanzierung und Zusammenarbeit sein, auf die Elektro- wie Filmwirtschaft angewiesen war[1].

Es ist verständlich, dass sich die schwierigen Kreditbedingungen besonders auf die mittleren und kleinen Produzenten auswirken mussten. Gerade sie haben kaum die Möglichkeit, für ihre Kredite einwandfreie Deckungen zu beschaffen und ausreichende bankmässige Sicherheiten zu geben. Bei ihnen ist die Geldfrage stets eine Vertrauensfrage. Gewöhnlich sind die Kapitalistenkreise ausserordentlich filmfremd, gewarnt zugleich durch eine Reihe unglücklicher Affären und daher nicht geneigt, in eine Vertrauensangelegenheit Kapitalien zu investieren. Die Folge hiervon ist, dass sich diese mittleren und kleineren Filmbetriebe durch Finanzexperimente von Film zu Film zu helfen und Geld zu verschaffen suchen. Das Wechselsystem führt zu einer enormen Verteuerung, und zu vielen unerfreulichen Nebenerscheinungen. Man arbeitet mit Wechselunterschriften, Giros, Avalen, kurz, mit dem Höchstaufgebot eines banktechnischen Apparates. Dieses zutiefst ungesunde System konnte nicht ohne Folgen bleiben.

Wenn es nun einer Unternehmung gelingt, Kreditkapital heranzuziehen, und damit den Ertrag der Unternehmung zu erhöhen, so wird neben einer Reihe von Faktoren die in ihrer Struktur und derPersönlichkeit des Unternehmens begründet sind, auch ihre Form eine der ersten Unterlagen für die Beurteilung ihrer Kreditwürdigkeit geben.

---

[1] Gewiss war das Tonbildsyndikat (Tobis) derHauptfaktor bei der Kredithergabe der Patenthalter (Vergl. Kap.1, II.und III) nicht ohne weiteres mit der Elektroindustrie identisch, aber die Beziehungen waren hier sehr eng. Die Tobis unterstützte in erster Linie die Kapitalbeschaffung derProduktion und übernahm neben den Gemeinschaftsproduktionen die Filmvertonung im Werklieferungsvertrag, d.h. sie lieferte gegen festen Preis die Durchführung des akustischen Teils der Filme.

Von den Einzelunternehmungen der Filmwirtschaft finden im allgemeinen nur solche mit hohen Reinerträgen und verhältnismässig geringem Selbstverbrauch die erforderlichen Ergänzungskapitalien. Kurzfristiger Kredit zur Ergänzung des eigenen Kapitals kann unter der Voraussetzung der erfolgten Eintragung des Unternehmens in das Handelsregister[1] verhältnismässig leicht beschafft werden. Eine ungünstige Beeinflussung des Kredits erfolgt lediglich durch die mitunter starke Verknüpfung von Haushalt und Unternehmung. Die Inanspruchnahme grösserer Kredite durch den organisierten Geldmarkt gelingt in den meisten Fällen nicht. Bei der offenen Handelsgesellschaft ist die Basis für die Beschaffung von Kreditkapital infolge der Risikoteilung breiter als bei der Einzelfirma. Sie ist in kreditwirtschaftlicher Beziehung der Zusammenfassung zweier oder mehrerer Einzelunternehmungen gleichzustellen. Während kurzfristiger Kredit neben dem Warenstundungskredit in der Regel noch zu beschaffen ist, wird die Erlangung langfristigen oder gar unkündbaren Kredits -abgesehen von hypothekarisch gesicherten Krediten, die aber für eine Reihe von Unternehmungen nicht oder nur in sehr geringer Höhe in Frage kommen- in der Regel ausserordentlich schwierig[2]. - Von den Kapitalgesellschaften spielt in der deutschen Filmproduktion, wie gezeigt, die Gesellschaft mit beschränkter Haftung eine besondere Rolle. Noch günstiger als die Gesellschaft mit beschränkter Haftung ist in Bezug auf die Aufnahme von Fremdkapital die Filmaktiengesellschaft gestellt. Für sie besteht eine Reihe von Vorschriften, die Täuschungen zur Erzielung einer höheren Kreditgewährung erschweren bezw. verhindern. Alle diese Momente wirken zusammen, um die Aktiengesellschaft als Kreditnehmer geeigneter erscheinen zu lassen, als alle übrigen Unterbegnzbgsformen. Ein wesentlicher Faktor für die Krediterlangung ist die Vertretung von Mitgliedern der Finanzbanken in Aufsichtsräten, Fälle, die beson-

---

1) In diesem Sinne wohnt der Bezeichnung "eingetragene Firma" eine gewisse Garantiefunktion bei (M.Lehmann Rechtsformen und Wirtschaftstypen. Mannheim 1925. S.38).

2) Infolgedessen sind die ehemals in dieser Form bestehenden Unternehmen fast sämtlich in Unternehmen übergeführt worden, die kreditwirtschaftlich vorteilhafter sind.

ders in der Filmproduktion oft praktisch geworden sind. Im übrigen haben die Kreditgeber, wenn die Aktien an der Börse gehandelt werden, einen guten Anhaltspunkt an den Börsenkursen, die in vielen Fällen auf recht zuverlässigen Informationen beruhen.

Die zahlenmässige Grösse des Kredits kann in allgemein gültiger Weise für die Filmproduktion nicht angegeben werden. Selbst der Kredit zweier Unternehmungen gleicher Art und Grösse dürfte nicht gegenüberzustellen sein. Ein genauer Ziffernausdruck ist aber auch für die einzelne Unternehmung unmöglich zu finden. Die Bestimmung der Abmessung hierfür scheitert vornehmlich an der Unmöglichkeit, eine Zahl für den Umfang der Kreditfähigkeit zu bekommen. Dazu kommt noch die Unübersehbarkeit der Entwicklung des Kredits als Funktion der Zeit. Somit ist die tatsächliche Grösse des Kredits stets von den gegenwärtigen Verhältnissen in der Unternehmung und im Markt abhängig. Ihr zukünftiger Wert liegt im Bereiche des Mutmasslichen.

## 2.II$^{a}$.4$^{\alpha}$. Der Personal- und Realkredit.

Die Beschaffung des Fremdkapitals erfolgt für die Produktion als Real- oder als Personalkredit. Die Aufnahme des letzteren zur Beschaffung des Gründungskapitals ist schwieriger als die des Realkredits, da hier das bedeutend erhöhte Risiko eine grosse Rolle spielt. Der Personalkredit wird auf dem nichtorganisierten Kapitalmarkt als Lieferanten- oder Bankkredit beschafft. Nach Kapitalart und -quelle haftet ihm persönliches Gepräge an.

Die am häufigsten in der Filmindustrie vorkommende Art des P e r s o n a l k r e d i t s ist der kurzfristige Betriebskredit. Er soll als Ausgleichs- oder Ergänzungskapital die Lücke zwischen dem Wareneinkauf und der endgültigen Hereinnahme des Gegenwertes ausfüllen. Die Filmproduktion verschafft sich diesen Betriebskredit entweder durch Banken in Form von Darlehen oder durch Lieferanten in Form von Warenkrediten und Käuferanzahlungen auf noch zu erfüllende Lieferungsverträ-

ge[1]. Obwohl diese Betriebskredite meist kurzfristig aufgenommen werden, nehmen sie infolge häufiger, durch die Verhältnisse bedingter Prolongationen einen langfristigen Charakter an. Beim Lieferanten- und Kundenkredit wird dem Kreditgeber der normale Zins meistens zum landesüblichen Zinsfuss berechnet. Je nach der Lage der kapitalsuchenden Unternehmung ist diese Art des Kredits entweder einfach und billig oder schwierig und teuer. Immer aber ist sie unbeständig und unsicher, da das Kapital kurzfristig aufgenommen und jederzeit der Kündigung unterworfen ist. Die gesamte wirtschaftliche Lage der Filmproduktion und die Konstellation des Filmmarktes ist danach von starkem Einfluss auf den Umfang der Anwendung dieser Kreditaufnahme. Die Form der Darlehnsaufnahme kommt nur bei kleineren Unternehmungen vor, da bei grossen die Kapitalkraft eines Darlehnsgläubigers nicht ausreicht[2]. Ihr Zweck ist

---

1) Zu den kurzfristigen Krediten gehören die Kreditoren auf der Passivseite. Im allgemeinen sind in diesen keine Posten enthalten, die mit der unmittelbaren Finanzierung der Unternehmung etwas zu tun haben. Betrachtet man diese Posten aber etwas genauer, dann sieht man, dass die Kreditoren grösser sein können als die Debitoren. Die Unternehmungen können sich also durch Schulden von Beträgen bei Lieferanten fremdes Geld zur Mitarbeit verschaffen. Wenn bei den Debitoren längere Zahlungsfristen vorhanden sind als bei den Kreditoren, bedeutet dies Finanzierung. In der Zeit der Geldentwertung gewann in diesem Sinne der Aktivsaldo besondere Bedeutung, weil teure Kredite vermieden wurden und den Unternehmungen ein Geldentwertungsgewinn entstand.

2) Für diese Unternehmen kommen die übrigen Mittel der Finanzierung in Betracht, von denen zunächst die mittels Darlehn innerhalb der Konzerne zu nennen ist. Sehr häufig stellen Holding- und Dachgesellschaften den von ihnen kontrollierten Unternehmungen, ferner Banken und Finanzinstitute den Konzernunternehmungen langfristige Darlehen zur Verfügung. Welchen Umfang die hierbei auftretenden Kapitalien haben, kann, da es sich hier um eine absolut interne Angelegenheit handelt, nicht festgestellt werden.

vor allem die Verstärkung der Betriebsmittel, seltener die Erweiterung. Der Weg, der hierbei beschritten wird, ist meist persönlich, weniger der der Vermittlung. Der Darlehnsgläubiger erhält einen festen Zins. Das Schuldverhältnis gestaltet sich kredittechnisch relativ einfach.

Als Kreditquelle für die Filmproduktion kommen in Frage: private Geldgeber, Vertriebs- und Verleihunternehmen und die Banken[1]. Infolge der Stockung billiger Kapitalzufuhr haben sich besonders im Filmgewerbe eine Zahl von Agenten, Vermittlern und Finanziers betätigt, die vor allem dann aufzutreten pflegen, wenn eine Herstellerfirma sich bereits in der Produktion eines Films befindet und die notwendigen Mittel etwa das vorhandene Kapital übersteigen. Als Folge hiervon wird kurzfristiges Leihkapital z.T. unter Bedingungen aufgenommen, die in keinem Verhältnis zu dem ~~Erfolgsbarem~~ Geschäftserfolg stehen. Um dann von den Verpflichtungen freizukommen, werden vorzeitige Verkäufe getätigt, was gleichbedeutend mit einer Verminderung der Gewinnquote ist. Im gleichen Masse wird die Kapitalbasis, auf der die neue Produktion aufzubauen ist, kleiner bezw. der Kapitalumfang geringer, der für den neuen Erwerb von Filmen oder Lizenzen, die der Verleih benötigt, vorhanden ist. Bezeichnend für einen Teil der Produktionsunternehmen war, dass man das eigene Privatvermögen, das aus Geschäftsgewinnen entstand, für die eigene Produktion nicht wieder in Anspruch nahm.

Unter den Lieferantenkrediten spielen vor allem die von den deutschen Patenthaltern an die Produktion gewährten Kredite eine erhebliche Rolle. In einer Zeit, die durch Kapitalknappheit, Rückgang der Umsätze, Steigerung der Betriebskosten, Kreditschwierigkeiten gekennzeichnet war, musste die Produktion sich auf den Tonfilm umstellen und hierzu hatten die Patenthal-

---

[1] Der von der Filmproduktion zur Deckung des Fremdkapitals in Anspruch genommene Bankkredit hält sich in Grenzen. Auf seine Bedeutung und seinen Umfang wird in Kap. 2.II[a].4 ₰. eingegangen. Die Filmwirtschaft hat bei den Banken im allgemeinen nicht die Beachtung gefunden, die ihr gebührte. Den äusseren Ausdruck fand dieses Verhältnis in den Zinssätzen, die für die Bereitstellung von Kapital von den Kreditbanken verlangt wurden. Dabei wurde stets die grosse Umlaufzeit des Filmkapitals als Grund angeführt.

ter erhebliche Mittel zu kreditieren[1]. Es ist einleuchtend, dass diese Kreditaktion nur von einer Industrie getragen werden konnte, die über grossen finanziellen Rückhalt verfügte[2]. Während sich dabei das deutsche Elektrokapital, verkörpert in der Klangfilm-G.m.b.H. und den hinter dieser stehenden Konzernen Siemens und AEG., in die Risiken des eigentlichen Filmgeschäfts nicht begab und sich nur auf Kreditierung der Apparatelieferungen beschränkte, übernahm die Tobis u.a. auch Mitsicherungen für die Forderungen der Rohfilmlieferanten den Herstellern gegenüber und bemühte sich um die Diskontierung von Filmwechseln bei der ihr nahestehenden Commerz- und Privatbank.

Die Hauptschwierigkeit der Produktionsfinanzierung liegt in den Darlehnsweise zu gebenden Krediten zur Herstellung. Das hängt damit zusammen, dass der Film als Wertobjekt ein immaterielles Gut darstellt, da der eigentliche Wert des Films nicht in dem Sachsubstrat der Filmnegative und der Filmkopien besteht, sondern in den Urheberrechten und den urheberrechtlichen Teilbefugnissen (Lizenz-, Copier- und Aufführungsrecht)[3]. Während die Industrie über anerkannte Unterlagen zur Inanspruchnahme von Krediten verfügt, insofern, als hier Sachwerte vorhanden sind, die einen stabilen Wert in sich tragen, muss in der Filmproduktion das risikoreiche Produkt Unterlage einer Kapitalgewährung oder Kapitalinanspruchnahme werden. Deshalb ist die Lösung des Kapitalproblems und die Beschaffung von Fremdkapital hier schwieriger und bei kleineren und mittleren Gesellschaften stets mit Spekulation

---

[1] Das Apparate-Lieferungsgeschäft ist seiner Natur nach ein langfristiges Abzahlungsgeschäft. Nur wenige Produktionsfirmen verfügten über genügend Eigenkapital, um die zur Umstellung erforderlichen Beträge aufzubringen.

[2] Selbstverständlich verfügten die Patenthalter auch über entsprechende Einkünfte aus dem Tonfilmgeschäft. Sie setzten sich zusammen aus den Erlösen der Miet- und Kaufgeschäfte für Apparaturen und den Lizenzen. Man hat die sich aus den Lizenzabgaben an die Patenthalter ergebende Gesamteinnahme mit jährlich rd. 7 Mill. RM berechnet. Hierzu kamen noch die Abgaben für Kopierlizenzen, Exportlizenzen etc., sodass man mit Einschluss dieser Kosten auf ca. 8 Mill.RM kommt. (Vergl. Kap. 1 II/III und 2 I b 1.)

[3] v.Boehmer a.a.O. S.173.

verbunden. Die Kapitalbasis in der Filmproduktion stellt die einzige Grundlage für die Kredite dar, weil die Aktiven an Sachkapitalien ausserordentlich gering sind. Das Gründungskapital reicht in den meisten Fällen in Bezug auf die Erfordernisse nicht aus. Die Verpfändung der immateriellen Rechte stösst naturgemäss auf grosse Schwierigkeiten[1]. Eine heftig umstrittene Frage ist die, ob Filme, auf welche bereits Auftragsbestände vorliegen, lombardfähige Waren sind und in welcher Höhe sie beliehen werden können[2].

Der R e a l k r e d i t wird im Gegensatz zum Personalkredit grundsätzlich zum Zwecke der Erweiterung der Anlage aufgenommen. Hier werden meist als Sicherheit Sachwerte verpfändet. Deswegen lassen sich Kreditgeber für diese Art auch ohne persönliche Beziehungen auf dem organisierten Kapitalmarkt finden. Die Art der Finanzierung ist dabei entweder in die Form von Hypothekardarlehen oder die der Hypothekenobligationen gekleidet. Für die Filmproduktion spielt der Realkredit, wie bereits eingangs betont, eine geringere Rolle.

## 2.II[a].4.ß. Der Bankkredit.

Das deutsche System der Industriefinanzierung ist historisch bedingt. Es wird gekennzeichnet durch die enge Verbindung mit den Banken, von denen wiederum die Berliner Grossbanken infolge ihrer Kapitalfülle und der dadurch bedingten Machtstellung überwiegende Bedeutung erlangt haben. Wenn diese Beziehungen zu leistungsfähigen Bankunternehmen für die Industrie im allgemeinen frühzeitig mit dem Wandel der Unternehmungs-

---

1) Zwar kommt hier als Pfandobjekt das Filmnegativ vielfach in Betracht, doch zeigen sich bei der Verpfändung desselben erhebliche Schwierigkeiten. Dringliche Rechte am Negativ spielen schon während des Herstellungsvorganges selbst und in unmittelbarem Anschluss hieran eine wesentliche Rolle. Als Sicherungsrecht am Negativ kommt zunächst das Zurückbehaltungsrecht in Frage. Träger desselben können Atelierbesitzer, Kopieranstaltsbesitzer, Spediteure oder Verleiher sein (v.Boehmer a.a.O. S.174).

2) Weinwurm a.a.O. S.71.

form von der Offenen Handelsgesellschaft über die Kommanditgesellschaft zur Aktiengesellschaft enger zu werden begannen, so gilt dies für die Filmwirtschaft nur in beschränktem Masse. Bis zum Jahre 1917 war sie in Bezug auf die Finanzierung auf sich allein angewiesen, nicht nur weil sich das Bankkapital ihr gegenüber uninteressiert zeigte, sondern vor allem, weil die Kriegskonjunktur mit ihrer Geldflüssigkeit der Filmproduktion gestattete, sich von den Banken weitgehend unabhängig zu halten[1]). In der nachfolgenden Inflation, in der sich die festen Beziehungen der gewerbsmässigen Geldverleiher zur Filmproduktion herausbildeten, begann sich das Machtverhältnis der Banken zur Filmwirtschaft zugunsten der ersteren zu verschieben. Die Banken wurden in dieser Zeit die Leiter der Finanzpolitik von Industrie und Handel. Auch im Film liessen die aussergewöhnlichen Verhältnisse der Nachkriegszeit die bisherige Haltung der Unternehmen, sich durch eine weitblickende eigene Kapitalpolitik die Unabhängigkeit zu bewahren, nicht mehr zu. Man war auf fremdes Kapital angewiesen, das entweder im Wege des Bankkredits oder auf dem Kapitalmarkt beschafft wurde[2]). Die Beziehung zu den Banken gestaltete sich dabei zunächst so, dass diese Emissionen (Ufa) nur übernahmen, bezw. Kredite gaben, um Einfluss auf die finanzierten Unternehmen zu bekommen. War in den Anfangsjahren das Vertrauen relativ gross, weil das Filmgewerbe damals florierte, so wurden später die Banken mit der wachsenden Zahl der Zusammenbrüche und der steigenden Unsicherheit vorsichtiger. Dieser Zustand wurde erst durch die sich allmählig vollziehende Klärung und Konsolidierung geändert. In dem Masse, wie das fixe Kapital Bedeutung in dem Produktionsunternehmen erlangte, wie kombinierte Betriebe

---

1) Kapitalbedarf und Kapitalvermehrung in der Filmproduktion waren im Jahre 1922 grösser als in manchen anderen Industriezweigen. (Vergl. Jahrbuch 1922/23 a.a.O. S.56). Diese Tendenz ist in der wirtschaftlichen Struktur der Produktion begründet. Sie musste als junge Wirtschaft ihre Anlagewerte auf Papiermark aufbauen, während die übrige Industrie sie im allgemeinen schon auf Goldmark basiert hatte.

2) Ein Problem für die Geldbeschaffung blieb der stets grosse Geldbedarf der Filmproduktion. Dieser spiegelt sich in der Entwicklung des Aktienkapitals, obwohl dieser Bedarf nur einen Teil des allgemeinen Kapitalbedarfs darstellt.

entstanden, und wie der Kapitalbedarf der inzwischen auch in der Filmwirtschaft gegründeten Aktiengesellschaften zunahm, wuchs das Interesse der Banken. Es handelte sich dabei fast stets um den Verkauf von Filmen vor der Fertigstellung. Beim Abschluss wurde eine bestimmte Summe angezahlt, die von dem Produzenten zur Herstellung benutzt wurde. Dieses System hat dann dazu geführt, dass aus der Einflusnahme der Bankkreise auf die Industrie, deren Beratung und schliesslich Beherrschung wurde. Die Banken nahmen die innere Organisation der Filmfirma in die Hand, versuchten die zu schematisieren und verlangten damit auch gewissen Einfluss auf die künstlerische Seite der Produktion. Einen Beweis für diese Entwicklung liefern die beträchtlichen Schuldposten in den Bilanzen der Filmunternehmungen. Auch das Erscheinen des Tonfilms brachte zunächst keine wesentliche Aenderung dieses Zustandes mit sich. Für grosse Finanzoperationen fehlte auch jetzt die Basis, und wie in Zeiten des Stummfilms ging die Finanzierung von Filmen von Fall zu Fall vor sich.

Bei Untersuchung der Frage, welche Banken sich speziell bei der Finanzierung der Filmproduktion beteiligt haben, ist zunächst festzustellen, dass sich in Deutschland die Dinge entgegengesetzt entwickelt haben wie in der Filmwirtschaft der Vereinigten Staaten1). Nach der Beteiligung der Deutschen Bank an der Ufa war lange Zeit ein hervorragender Bankname in einer engeren Verbindung mit der Filmindustrie nicht mehr aufgetaucht, von dem Aktienbesitz der Bayrischen Hypotheken- und Wechselbank und der Bayrischen Vereinsbank an der Emelka abgesehen. Von den deutschen Grossbanken haben die Deutsche Bank, die Darmstädter und Nationalbank Abneigung gegen den Film und nur die Dresdner Bank, vor allem aber die Commerz- und Privatbank, ein aktives Interesse am Filmgeschäft gezeigt. Vor allem die letztere wurde nach der Umstellung auf den Tonfilm zu der deutschen Grossbank, die sich mit Filmdingen intensiv beschäftigte. Als Spezialistin für die Schwachstromfinanzierung stellte sie der Tonbildsyndikat-A.G. (Tobis) ihr Prestige und

---

1) Die amerikanische Filmindustrie ist seit einer Reihe von Jahren in die Abhängigkeit der Grossbanken gekommen. In der Verwaltung von 10 grossen Filmunternehmen sassen bereits 1929 nicht weniger als 40 Vertreter der Banken. Die für die Produktion und die Errichtung grosser Lichtspielpaläste erforderlichen hohen Summen konnten nicht mehr von privater Seite aufgebracht werden. Hierfür kamen nur die Grossbanken in Betracht. (Vergl. Filmkurier Nr.34 vom 8.2. 1934).

ihre Erfahrungen zur Verfügung. Durch ihre Teilnahme an der Gründung dieser Gesellschaft und der Konstituierung der deutschen Patenthaltergruppe bewies sie ihr Vertrauen zum deutschen Film.

Der Anteil des Bankkapitals an der Produktion erfolgte, weil für die Bankinstitute die Unterstützung eines für die Fabrikation bestimmten Betriebs grosse Verdienstmöglichkeiten in sich schloss. Bedeutende Kapitalerhöhungen in der Filmindustrie gingen meist unter reger Beteiligung der Bankwelt vor sich[1], die sich eine Gewinnchance nicht entgehen lassen konnte. Neben der Ufa sind sämtliche Grossproduktionen der letzten beiden Jahrzehnte unter Mithilfe der Banken gross geworden.

Der von der Filmproduktion zur Deckung des Fremdkapitals in Anspruch genommene laufende Bankkredit hält sich in Grenzen. Bei Aufnahme desselben ist die Produktion nicht nur von den jeweiligen allgemeinen Kreditverhältnissen auf dem Kapitalmarkt abhängig, sondern auch von der Schwierigkeit der Sicherstellung. Das Risiko der Branche, der unbestimmbare Tauschwert des Films, der nicht in ihm selbst, sondern in seinen Lizenzverkäufen liegt, das hieraus erwachsende spekulative Moment schreckt die Kapitalgeber ab. Das Vertrauen wird damit geringer und vermindert die subjektive Kreditmöglichkeit. So ist Bankkredit im allgemeinen nur für Grossunternehmen, die durch einen grossen Lichtspieltheaterpark, Grundbesitz und Auslandsverträge eine gewisse Basis für die Kreditgewährung bieten, zu erhalten, weil hier genügend Sicherheiten zur Verfügung sind[2]. Dagegen ist es für Unternehmen, die über derartige Grundlagen nicht verfügen, schwer, sich von den Banken die nötigen Mittel zu verschaffen[3].

---

[1] Von 1911 - 1921 waren an Kapitalerhöhungen und -gründungen von Filmunternehmen beteiligt:

| | |
|---|---|
| die Commerz- und Privatbank . . . . . | 63 mal, |
| " Darmstädter- und Nationalbank . . . | 62 " , |
| " Deutsche Bank . . . . . | 49 " , |
| " Dresdner Bank . . . . . | 26 " , |
| " National Bank . . . . . | 19 " . |

Rohnstein a.a.O. S.35 ff.

[2] Filmjournal Nr. 5o vom 15.12.1929.

[3] Mittlere und kleine Produktionsunternehmen arbeiten mit Kleinbankiers, die in vielen Fällen, ohne dass dem geliehenen Geld Gefahr drohte, ihre Forderungen überspannten und zu Bedingungen finanzierten, die am Ende jedes Geschäftsjahres bei einer Reihe von Firmen zu Liquidationen führen mussten.

Die Form, in der von den Banken der Filmproduktion Mittel zur Verfügung gestellt werden, ist zunächst der Anlagekredit, dessen Hergabe gegen landesübliche Verzinsung und Provision erfolgt. Die Höhe der letzteren richtet sich nach der Läge des Geldmarktes und den besonderen Verhältnissen des Falles. Die von der Bank zur Verfügung gestellten Mittel sind teils eigene, teils stammen sie aus den von der Kundschaft anvertrauten Kapitalien. Damit besteht für sie eine doppelte Verantwortung und die Pflicht zu genauer Prüfung. Sie gewährt daher die geforderten Kapitalien nur bei längeren Beziehungen, bei Kenntnis über die kreditsuchende Unternehmung und bei Kontrollmöglichkeiten. Die Arten des aufgenommenen Kredits sind verschieden, je nachdem es sich um solchen für langfristige Anlagen, für Erweiterungen derselben, etc. handelt. Bei dem kurzfristigen Betriebskredit handelt es sich entweder um bare Gelddarlehn[1] oder Gewährung von Akzepten[2]. Als Haupttypus dieser Form des Bankkredits tritt der kurzfristige Kontokorrentkredit auf, der, wenn er eine gewisse Höhe erreicht hat, und die Kapitalmarktlage günstig erscheint, durch die Ausgabe von Aktien abgelöst zu werden pflegt. Einen Anhalt für den zahlenmässigen Wert dieses Kredits bieten die Debitorenziffern der Bankbilanzen. Die Banken haben diese Art der Finanzierung auch in erheblichem Masse gefördert, nicht zuletzt wegen der sich dabei für sie ergebenden doppelten Gewinne[3]. Kredite von vorübergehender Dauer werden besonders von Aktiengesellschaften zur Durchführung von Transaktionen wie Fusienen, Sanierungen und Kapitalerhöhungen beschafft. Bei der Finanzierung durch Bankkredit muss das Filmunternehmen stets den

---

1) Das grosse Risiko der Filmproduktion, das in der Gefahr der Vernichtung des Negativs, des ganzen oder teilweisen Verbots durch die Zensur oder des Ausfalls von Darstellern nach Beginn der Aufnahmen sowie in der Unvoraussehbarkeit des Publikumsgeschmacks besteht, hat der Finanzierung der Produktion durch Bankkredite von jeher in starkem Masse entgegengestanden und Barkredite überhaupt nur in geringem Umfange gegen verhältnismässig hohe Risikoprämien erschlossen.

2) Gegenüber der Diskontierung von Filmwechseln verhielt sich die Bankwelt stets zurückhaltend und legte vor allem Wert auf ein vertrauenswürdiges persönliches Giro. Hieraus entwickelten sich eine Reihe von "Filmfinanziers", die den Banken gegenüber als eine Art Treuhänder auftragen. Sie waren dauernd bemüht, Privatkapital für die Filmfinanzierung heranzuziehen und versprachen dem Geldgeber neben einer ansehnlichen festen Verzinsung erhebliche Gewinnbeteiligung (v. Rheinbaben. Berliner Börsencourier Nr.419 vom 8.9.1933).

3) Zinsen und Provision, Emissionsgewinne.

Umfang des Kredits überwachen, damit eine Ablösung und Konsolidierung wegen ungünstiger geschäftlicher oder allgemein wirtschaftlicher Verhältnisse nicht zu lange hinausgeschoben wird und die Kündigung nicht überraschend kommt. Bei Versehen dieser Art büsst die Unternehmung sehr leicht ihre wirtschaftliche und finanzielle Freiheit ein und kann in vollkommene Abhängigkeit von den Bankgläubigern geraten.

Ganz allgemein hatten die Banken in der vergangenen Periode keine einflussreiche Position innerhalb der Filmwirtschaft inne. Die wirtschaftliche Bedeutung des Bankkredits in seinem Einfluss auf die Filmproduktion besteht u.a. darin, dass die Banken auf die Filmwirtschaft beratend, kontrollierend und erzieherisch wirken. Besonders für die kleineren und mittleren Unternehmungen der Filmbranche ist dies bedeutungsvoll. Ohne das Grosskapital und die Beratung der Bankwelt konnte die Filmwirtschaft Deutschlands bei der derzeitigen Verflechtung der verschiedenen Wirtschaften -die, wie gezeigt wurde, durch den Tonfilm noch gesteigert worden ist- zu neuer Blüte nicht gelangen. Des Schutzes der andere, ältere Wirtschaftszweige und Industrien gross gemacht hat, konnte der Film nicht entbehren.

## 2.II.5. Die Filmbanken.

Während manche Industrien schon früh dazu übergingen, sich von dem Einfluss der Banken unabhängig zu machen, konnte dieser Plan innerhalb der Filmwirtschaft nicht verwirklicht werden. Seit ungefähr einem Jahrzehnt beschäftigte man sich mit der Gründung einer Spezialbank, ohne dass die tatsächlich verwirklichten Projekte dieser Art jemals von Bestand gewesen wären. Die Struktur des Films legte eine derartige Gründung nahe. Die relativ lange Umlaufzeit des Betriebskapitals, das spekulative Element, die unsicheren Gewinnchancen, die Schwierigkeiten der Produktion und des Absatzes, alle diese Besonderheiten bildeten schon früh die Ueberzeugung, dass ein Finanzierungsinstitut für die Filmwirtschaft ins Leben gerufen werden müsste[1]),

---

[1]) Die Banken hatten in der Spezialbank keine Konkurrenz zu erblicken, da sie oft genug betonten, dass für sie selbst die Verhältnisse beim Film zu verwickelt und so gelagert wären, dass die Beurteilung der Filmgeschäfte völlig aus dem Rahmen allgemeiner Bankpraxis fiel. Hierzu war notwendig, die Verträge sowohl zwischen Produzenten und Verleihern als auch Verleihern und Theaterbesitzern so zu gestalten, dass sie als Kreditunterlagen angesehen werden konnten.

das für raschen Kapitalumlauf zu sorgen hatte und auf alle Teile, Produktion, Verleih und Theatergewerbe, anregend wirken musste.

Im Jahre 1920 wurden diese Gedanken zum ersten Male in dem Projekt einer Filmfinanzierungsbank verwirklicht. Dieses Unternehmen, die Filmbank-Aktiengesellschaft, wurde am 16. September in Berlin mit einem Kapital von 1,5 Millionen Mark, d.h. 130 000.- Goldmark, gegründet und ins Handelsregister eingetragen. Die Bank sollte als speziell für die Filmwirtschaft geschaffenes Finanzierungsinstitut für gute und gesunde Fabrikationspläne werben, diese finanzieren und bei den geringen Sympathien der Grossbanken dem Film gegenüber sämtlichen Unternehmen, gleich, ob sie Produktion, Atelierbetrieb. Kopieranstalten, Vertrieb-, Verleih- oder Theaterbetriebe umfassten, zur Verfügung stehen. Dieser Zweckbestimmung war die Organisation der Bank durchaus angepasst. In ihr war eine Finanz-, Kredit- und Treuhandabteilung, eine solche für Filmversuche und eine Ankaufsstelle für die gesamte Filmbranche vorgesehen. Einer Abteilung für Filmversicherungen unterstand das Versicherungswesen. Neben diesen Hauptbüros gab es noch eine Reihe von Nebenabteilungen, wie Auskunfts-, Vermittlungs-stellen etc. Obwohl gleich bei ihrer Gründung eine Erhöhung des Grundkapitals von 1,5 Millionen auf 30, später 50 Millionen Mk. geplant war, wurde die Bank auf Grund einer Unterbilanz im ersten Geschäftsjahr von 135 515,78 Mk in eine Gewerbe- und Handelsbank umgewandelt, der nur als Sonderabteilung eine solche für die Filmwirtschaft angegliedert wurde. Der tiefere Grund für den Misserfolg dieses Unternehmens war das im Verhältnis zum Kapitalbedarf der Industrie viel zu geringe Unternehmungskapital. Die Bank hatte sich zu weite Ziele bei zu geringen Mitteln gesetzt und den Fehler begangen, ihr Kapital in Beteiligungen festzulegen, die in der Filmbranche nicht ernst genommen wurden. -
Im März 1923 wurde dann nach dem Berliner Vorbild in München eine Bank für Handel- und Filmindustrie, Aktiengesellschaft; mit 150 Millionen Mark Kapital gegründet, deren Zweck die Kreditgewährung unter Berücksichtigung der Bestrebung der Bayrischen Staatsregierung war. Es handelte sich bei dieser Bank um ein Inflationsunternehmen, das in Bezug auf seine Kreditgewährung besonders mittleren und kleineren Fabrikanten, Verleihern und Kopieranstalten zur Verfügung

stehen sollte. Mit der Stabilisierung liquidierte das Unternehmen[1]. - Im Jahre 1925 ging dann die Meldung von der Gründung einer neuen Filmbank-Aktiengesellschaft, in Berlin durch die Presse, als deren Zweck der Betrieb aller gesetzlich zulässigen Bankgeschäfte, soweit sie mittelbar oder unmittelbar der Filmindustrie dienten, bekannt gegeben wurde.[2] - Schliesslich tauchte im Jahre 1929 erneut der Plan zur Gründung einer Filmbank auf, deren Mittel vonseiten der Lichtspieltheaterbesitzer aufgebracht, und durch die in erster Linie die Finanzbeschaffungsprobleme für den Kinobesitz gelöst werden sollten. Infolge der ungünstigen Erfahrungen früherer Jahre kam jedoch dieser Plan nicht zur Verwirklichung[3].

Auch nach Einführung des Tonfilms liess die krisenhafte Lage der deutschen Filmwirtschaft das Finanzierungsproblem weiterhin vordringlich erscheinen, und zu wiederholten Malen in der Tonfilmaera war das Projekt einer Filmtreuhandgesellschaft in Verbindung mit einer Filmbank Gegenstand ernstester Prüfung. Gerade durch den Tonfilm und die mit der Umstellung sich in der Filmwirtschaft ergebenden neuen Finanzschwierigkeiten, das schnelle Wachstum des Gewerbes und den zunehmenden Umfang seines maschinellen und baulichen Apparates wurde die Frage immer brennender, welche Massnahmen zur Stärkung des Kredits zu treffen wären.

Kurz nach der Einführung des Tonfilms im September 1930 tauchte ein Projekt auf, wonach eine Filmbank als eine Art Sparbank gegründet werden sollte, die die Gewinne der ihr angehörenden Gesellschaften der Filmproduktion gemeinsam verwalten und mit ihnen zusammen die Herstellung finanzieren sollte. Wesentlich an diesem Plan war, dass die Filme dieser Gruppe nicht mehr

---

[1] Filmkurier Nr.60/65 vom 12. und 17. 3. 1923.

[2] Filmkurier Nr.116 vom 18.5.1925.

[3] Kinematograph Nr.45 vom 22.2.1929.
Die Bank. Nr.39 S.1522 vom 27.9.1930.

durch riesige Stargagen belastet, sondern die Mitwirkenden an ihrem Erfolg finanziell beteiligt werden sollten. Ausserdem plante man im Rahmen dieses Unternehmens, die Frage der Wechseldiskontierung auf eine neue Basis zu stellen[1]. Eine Verwirklichung dieses Projektes ist nicht erfolgt.

Zusammenfassend über die vorerwähnten, für die Filmwirtschaft in Deutschland[2] gegründeten Spezialbanken lässt sich feststellen, dass sie einesteils wegen der zu geringen Kapitalausstattung den gestellten Ansprüchen nicht gewachsen sein konnten, ausserdem die Art, in der diese Unternehmen organisiert wurden, in keiner Weise die Gewähr gab, dass die Kapital- und Kreditverhältnisse in einer den Besonderheiten des Films äquivalenten Weise gelöst werden konnten. Die verschiedenen Filmbankprojekte mussten sich als ungeeignet erweisen, da sie dem Filmgeschäft mit seinen vielseitigen Interessen nicht genügten. Die Fülle der mit dem Film verbundenen Risiken musste für die Lebensfähigkeit derartiger Spezialinstitute Schwierigkeiten ergeben. Mit dem Verschwinden dieser Filmbanken fiel aber den deutschen Kreditbanken die Aufgabe der Finanzierung der Filmproduktion wieder zu.

In diesem Zusammenhange soll abschliessend noch ein Projekt zur Gründung einer Filmbank behandelt werden, welches kurz vor der nationalen Erhebung gegen Ende des Jahres 1932 veröffentlicht und propagiert wurde und auf die Initiative der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie zurückzuführen war. Die Mißstände der Filmbranche hat diese veranlasst, einen Reorganisationsplan

---

[1] B.Z. am Mittag vom 2o.4.1931.

[2] Auch im Auslande hatte man die Notwendigkeit einer Filmbank erkannt. Im Jahre 1929 wurde in Paris die "Union Cinématographique Française " gegründet, die alle Geschäfte finanzieren sollte, die mit der produktiven Filmarbeit zu tun hatten. (Filmkurier Nr.185 vom 6.8.1929). Ein Jahr später wurde sie in die "Banque de la Cinematographie Française" umgewandelt. Dieses Unternehmen bildete die erste europäische Bank, die speziell mit der Filmwirtschaft auf einer grosszügigen Basis arbeitete (Lichtbildbühne Nr.282 vom 25.11. 193o). Im Jahre 1931 wurde dann in Frankreich unter der Firma "Societé Ciné Financière" eine Gesellschaft gegründet, deren Zweck die Finanzierung des Films war (Lichtbildbühne Nr.3o9/1o vom 28.12.1931). In Zürich wurde 1933 in Anlehnung an das Bankhaus Guyer-Zeller eine "Filmfinanzierungs-Aktiengesellschaft" gegründet (Filmkurier Nr.253 vom 27.1o.1933).

auszuarbeiten, der die Kreditsicherheit und die Rentabilität der Produktion sicherstellen und die Finanzierung neuregeln sollte. Dieser sogenannte "Spio-Plan" sah zunächst zur Versorgung der Lichtspieltheater mit zugkräftigen Filmen die Gründung einer Verleihtreuhand-Gesellschaft mit beschränkter Haftung vor, während die kontinuierliche Versorgung der deutschen Lichtspieltheater mit Qualitätsfilmen durch die Schaffung einer Filmfinanzierungsbank gewährleistet werden sollte. Damit stellte dieser Plan den Versuch dar, die Verhältnisse der deutschen Filmwirtschaft durch eine grundsätzliche Neuordnung der Marktbedingungen wieder gesund, vertrauens- und kreditwürdig zu machen. Das Projekt war gleichzeitig der Ausdruck der Erkenntnis, dass die Filmwirtschaft die notwendigen Erleichterungen von staatlicher Seite nicht mehr erwartete und zur Selbsthilfe schritt[1].

Die Filmfinanzierungsbank sollte als Aktiengesellschaft mit einem Grundkapital von 300 000.- RM gegründet werden. Für die Bank kamen als Gründer und Aktienzeichner die Atelierbesitzer, Kopieranstalten, Rohfilm- und sonstigen Lieferanten in Frage. Nach dem Entwurf sollte Gegenstand des Unternehmens die Finanzierung der Herstellung von Filmen aller Art, insbesondere von abendfüllenden Tonfilmen auf einer soliden finanziellen Grundlage sein. Hierzu liess die Bank in Höhe des zu gewährenden Herstellungskredits zuzüglich eines Ueberschreitungsbetrages von 15 % vom Hersteller Wechsel auf sich ziehen, welche sie mit ihrem Akzept versah und bei den Diskontbanken diskontierte. Die Akzepte der Bank wurden dadurch diskontfähig gemacht, dass die Lieferanten für den betreffenden Film oder die Produktion einer bestimmten Firma die Ausfallbürgschaft für die Akzepte der Bank den Diskontstellen gegenüber übernahmen. Als Bürgen kamen in Betracht: die Atelierunternehmen, Kopieranstalten und Rohfilmlieferanten. Bei der Gewährung von Krediten sollten die Art der Produktion und die als notwendig erachtete Herabsetzung der Gagen beachtet werden. Der Hersteller musste ferner mindestens 30 % der Herstellungs- und Kopierkosten in bar einzahlen, bezw. konnte er bereits gemachte Aufwendungen angerechnet erhalten. Er musste ein kurbelfertiges Drehbuch mit Besetzung sowie einen genauen Kostenanschlag

---

1) Vergl. Frankfurter Zeitung Nr.905/906 vom 4.12.1932 und Nr. 134/135 vom 19.2.1933. Deutsche Allgemeine Zeitung vom 24.2.1933. Filmkurier Nr.48 vom 18.2. 1933.

vorlegen, die Urheberrechte nachweisen, einen mit einem der Filmverleihtreuhandgesellschaft[1] angehörigen Verleiher abgeschlossenen Lizenzvertrag vorweisen und sich verpflichten, mit bestimmten Lieferanten zu arbeiten, die der Filmfinanzierungsbank als Garanten genügten. Die Bank liess sich, um eine dreimalige, u.U. auch noch längere Prolongation der Finanzwechsel zu ermöglichen, entsprechend Prolongationswechsel übergeben. Die Herstellung des Films sollte laufend kontrolliert werden, u.a. auch in der Form, dass der Kredit nicht direkt an den Filmhersteller ausgezahlt wurde, sondern unmittelbar an die Berechtigten, also Honorarempfänger, Personal, Kopieranstalten etc. Die Beschaffung der Ausfallgarantien sollte mit Einschaltung der Bank vor sich gehen, die die Sicherheit durch eine möglichst allgemein anzuwendende gesamtschuldnerische Bürgschaft der Lieferanten vergrösserte.

Aus dem geplanten Aufbau der Bank sind im wesentlichen die Ziele zu entnehmen, die sich die Spitzenorganisation gesteckt hatte. Deutlich hebt sich die Zweiteilung des Planes ab, der auf der einen Seite das Theatergeschäft sanieren und damit das Debitorenrisiko im Verleih vermindern und auf der anderen Seite das Geschäftsgebaren der Produktion kontrollieren und ihr auf diese Weise billigeren Kredit sichern sollte. Dieser Zweiteilung entsprach die Gründung der Treuhandgesellschaft für den Verleih, -durch welche letzterer auf diejenigen Vorführungstheater beschränkt wurde, die sich den von ihm kontrollierten örtlichen Theaterkartellen anschlossen und ihre Geschäftsgebarung der treuhänderischen Aufsicht unterstellten- während die projektierte Filmbank durch Diskontierung ihrer Akzepte und durch Hereinnahme der Vorauszahlungen der Produzenten diejenigen Mittel bereitstellen sollte, welche nötig waren, um den Film bis zur Herstellung einschliesslich der für den Inlandsverleih nötigen Kopien vollständig zu bezahlen. Gleichzeitig hatte sie die Sicherheit aus dem Film selbst gegenüber den Produzenten als geschlossene Vorhypothek bis zur vollständigen Abwicklung ihrer Ansprüche aus dem Verkauf des Films. Indem die Bank auf diese Weise alle Lieferanten, welche für die Produktion in Betracht kamen, von jedem Risiko be-

---

[1] Gegenstand der Filmverleihtreuhand-Gesellschaft, deren Anteile zu 51 % die Arbeitsgemeinschaft der Filmverleiher Deutschlands (A.D.F.) übernehmen sollte, war die Aufstellung von Richtlinien, nach denen die der Gesellschaft angeschlossenen Filmverleiher ihre Filme an Filmtheater zu verleihen hatten, die Ueberwachung der Befolgung dieser Anweisungen usw. Die Gesellschaft sollte sehr weitgehende Kontrollbefugnisse, z.B. Prüfung der Einhaltung von Mindesteintrittspreisen durch die Lichtspieltheater, Verhängung der Lieferungssperren über Kinos usw. haben.

freite, bürdete sie ihnen nur das Risiko auf, welches dadurch entstehen konnte, dass hier und da der Film in seinen Einnahmen nicht einmal die von der Filmbank finanzierte Vorhypothek deckte. Dieses Risiko musste aber im Verhältnis zu dem bisherigen der Lieferanten klein sein, da der tatsächliche Bedarf des Marktes unter Kontrolle gestellt, und die von dem Film behandelten Themen für jedes Geschäftsjahr kontingentiert wurden. Dass durch eine solche Zentralisierung der Finanzierung eine Geldbeschaffung für den Film zu angemessenen Preisen erreicht werden konnte, bedarf keines besonderen Beweises. Wurde aber der Film verbilligt, so war naturgemäss seine Amortisation und die herauszuwirtschaftende Rente viel leichter als bisher zu erreichen.

## 2.II[b]. Die Organisationsformen der Filmproduktion und ihre Finanzierung.

Im Vergleich zu den Finanzierungsmethoden anderer Wirtschaftszweige bietet deren Beurteilung in der Filmwirtschaft besondere Schwierigkeiten. In ihnen kommt kein systematischer Plan zum Ausdruck, da sie das Ergebnis vieler Pläne sind[1]. Eine besondere Finanzierungstechnik war den Filmunternehmern lange Zeit unbekannt, und hierdurch, und wegen der besonderen Eigenart dieses Wirtschaftszweiges ist die geübte Zurückhaltung der Finanziers begründet. Erst die zunehmende Ausweitung aller Sparten und der Uebergang von der Durchschnittsproduktion zur Qualitätsarbeit schufen dem Film das Vertrauen breiterer Kapitalkreise. Besonders in den letzten Jahren vor dem Erscheinen des Tonfilms hatten sich infolge der Undurchsichtigkeit der politischen und wirtschaftlichen Lage den Unternehmen schwere Hindernisse in den Weg gestellt, die die stete Abnahme der Finanzmittel zur Folge hatten und eine gedeihliche Entwicklung der Unternehmungen hinderten. Durch die Verwirrung des Gewinnbegriffs fehlte dazu dem Kapitalmarkt der Wegweiser für die Richtung des Kapitalstromes, und so konnte eine dem Ganzen dienliche Verteilung des neu gebildeten oder verfügbar gewordenen Kapitals, welches zur Auffüllung der ent-

---

1) Dieselbe finanzielle Struktur weist u.a. die englische Filmindustrie auf (Vergl. Sir Oswald Stoll: "Filmfinanzierungen", Times vom 21.II.1922).

standenen Lücken benötigt wurde, nicht stattfinden. Damit blieb die Finanzierung die Lebensfrage des deutschen Films.

In den folgenden Kapiteln werden die typischen Organisationsformen der deutschen Filmproduktion, wie sie sich unter dem Gesichtspunkt der Finanzierung darstellen, behandelt.

## 2.II$^{b}$1. Die Auftragsproduktion.

Das bei der Finanzierung des Films in der letzten Zeit vorherrschende System baut sich auf die Filmauswertung selbst auf und ist von dem Grundsatz durchdrungen, die Amortisationsmöglichkeiten, die im Film liegen, vor der Vorführung im Lichtspieltheater bereits seiner Finanzierung nutzbar zu machen. Es handelt sich um eine Art Vorauszahlungssystem mit der Tendenz, diejenigen Stellen, denen die Einnahmen aus dem Film zugute kommen, auch bei der Finanzierung der Herstellung schon heranzuziehen[1]).

Die Finanzierung selbst richtet sich dabei stark nach der Organisationsform des Betriebes und ist ganz davon abhängig, ob es sich um einen kleinen oder mittleren Unternehmer oder um eine Konzernfirma handelt.

Es gehört zur Eigenart der Filmproduktion, dass sie zahlenmässig in kleinen Betrieben vor sich geht und auf diese nicht verzichten kann. Der kleine Produzent ist selten in der Lage, die von ihm hergestellten Filme aus eigenen Mitteln zu finanzieren. Er tritt daher mit einem Produktionsangebot an den Abnehmer seiner Produkte, den Verleiher -oder dieser an den Produzenten- heran, und zwar nicht erst dann, wenn der Film fertig vorliegt. Der Produzent beginnt den Film nicht eher, als er sich für ihn die Abnahme, wenigstens für die Hauptgebiete, gesichert hat. Gemeinsam mit dem Verleiher werden die Bedingungen über Manuskript, Regisseur, Schauspieler usw. festgelegt. Diese Beziehungen zwischen Produzenten und Verleih traten bereits durch den Monopolfilm ein. Während beim Terminfilm der Verleiher nur mittelbar die Produktion beeinflussen konnte, erhielt er beim Monopolserienfilm und der saisonweisen Vermietung einen weit grösseren Einfluss auf die Herstellung. Die letzte Entwicklung in dieser Richtung tritt dann zu Beginn des Krieges ein,

---

1) v.Boehmer a.a.O. S.172.

als der Verleiher Filme nur gegen Vorschüsse erhielt. Durch Eingehen fester Lieferungsverhältnisse mit den Fabrikanten rückte er als Geldgeber der Produktion ständig mehr in den Vordergrund. In den letzten Jahren des Stummfilms wurde er gerade zum Finanzier mittlerer und kleinerer Filmunternehmen und damit für die Finanzierung der Filme dieser Hersteller äusserst wichtig. Durch seine Marktkenntnis und -beobachtung kann er die Richtung der Herstellung bestimmen[1]. Er bevorschusst den Produzenten, indem er für ihn Avale und Bürgschaften übernimmt, garantiert ihm einen Teil der Erträge des Films und nimmt damit am Produktionsrisiko teil. Er finanziert somit den Verleih aus eigenen Mitteln und erst durch seine Anzahlung wird die Produktion oft ermöglicht. Für den Produzenten werden die Wechsel des Verleihs Grundlage für die Finanzierung selbst. Den wirtschaftlichen Vorteilen, die sich aus dieser Stellung des Verleihs für den Hersteller ergeben, die vor allen Dingen in dem gesicherten Absatz liegen[2], und ihm bei einem en-block-Engagement[3] eine dauernde gleichmässige Beschäftigung garantieren, stehen bei dieser Methode der Vorauszahlung naturgemäss auch

---

[1] Zu der genauen Kenntnis über seine Kundschaft und der Befähigung regelnd auf die Produktion einzuwirken (Weinwurm a.a.O. S.9), wird der Verleiher durch die Aufteilung des deutschen Marktes in Monopolgebiete in den Stand gesetzt. Diese stammt aus der Zeit gegen Ende des Krieges und gliedert Deutschland in 5 Verleihbezirke, die in ihren Grenzen erstmalig 1918 vom Zentralverband der Filmverleiher Deutschlands e.V. festgelegt wurden (Vergl. Tab. 3.S.II). Der Verleiher erwirbt die Lizenz für einen oder mehrere Monopolbezirke, aber ebensogut für ganz Deutschland oder die ganze Welt. Der Vertrag zwischen Produktion und Verleihfirma ist als Lizenzvertrag anzusehen.

[2] Bisweilen schicken Produktionfirmen auch Generalvertreter herum, die Abschlüsse auf erst zu finanzierende, im übrigen weder ausgearbeitete, noch besetzte, ja nicht einmal vom Verleih kreditierte Filme sammeln.

[3] Mehrere hintereinander hergestellte verschiedenartige Filme werden zu einer Filmserie, hauptsächlich durch gleiche Regisseure, Hauptdarsteller, seltener Produktionsleiter. (Gessner a.a.O. S.81).

eine Reihe von Nachteilen gegenüber, die zum grossen Teil Schuld an den katastrophalen Zuständen im Filmverleih in den letzten Jahren tragen. Am Ausgang der Stummfilmperiode und in der ersten Tonfilmzeit wurden Schwierigkeiten unter den Verleihern und damit rückwirkend unter den kleinen und mittleren Produzenten dadurch herbeigeführt, dass die ersteren bei kapitalsmässig potenten Abnehmern gegen Vorauszahlung zu billig vermieteten und bei anderen Lichtspieltheaterbesitzern entweder leer ausgingen oder nicht einlösbare Wechsel erhielten.

Hinter jeder selbständigen Produktionsfirma stehen Geldgeber, die gegen Einräumung einer Beteiligung sich bereit finden, die Filme zu finanzieren. Da die Herstellung selbst einen grossen Kapitalbedarf bedingt und der Produzent nicht warten kann, bis ihm das aufgewendete Kapital aus der Auswertung des Films wieder zufliesst, verhilft ihm der Verleiher zu einem schnelleren Kapitalumschlag[1]. Darüber hinaus wird er durch die direkte Kreditierung des Produzenten bei der Auftragsproduktion zum "Kreditgrossisten". Die Grossunternehmen stellen nämlich bei weitem nicht alle Filme selbst her. Die inländischen fremden Filme erwerben sie entweder wie es auch sonst bei Einzelabschlüssen üblich ist, im freien Markt oder sie verpflichten selbständige Unternehmer für eine Reihe von Filmen, während deren Herstellungsdauer diese nur für einen Besteller arbeiten dürfen. Diese sogenannten Auftragsfilme erwirbt die Grossfirma bezw. die ihr angegliederte Verleihgesellschaft gewöhnlich zu festen Preisen, falls die Herstellerfirma eine ohne eigene Produktionsmittel arbeitende Gesellschaft ist.

Was nun die Form des Abschlusses zwischen Produzent und Verleih anbetrifft, so war die ursprünglichste Art der Zahlung auch beim Monopolfilm die des festen Preises. Der Verleiher kaufte dem Produzenten die Lizenz ab und übernahm damit das volle Absatzrisiko. Dieser war zwar insoweit an dem weiteren Absatz interessiert, als ein gutgehender Film seinem Ruf förderlich war, er war aber nicht mehr finanziell beteiligt. Derartige Abschlüsse werden heute hauptsächlich noch zwischen ka-

---

[1] Weinwurm schreibt dem Verleih 4 Funktionen zu, die in der Ueberbrückung des örtlichen Auseinanderklaffens zwischen der "konzentrierten Produktion" und den verstreuten Theatern, der Beihilfe zum schnelleren Kapitalumschlag, der Ueberwindung des zeitlichen Auseinanderklaffens zwischen Angebot und Nachfrage und der Stellung des "Engrosortimenters" (Auseinanderklaffen der Art der Filme) liegen (Weinwurm a.a.O. S.2o).

pitalstarken Verleihern und kapitalschwachen Produzenten getroffen[1]. Diese Zahlungsform ist inzwischen fast überall durch den Abschluss zu gleitenden Preisen abgelöst, ein System, bei dem der Produzent an den Einnahmen des Verleihers prozentual beteiligt wird. Der Fabrikant erhält hierbei entweder einen Fabrikationszuschuss oder der Verleiher garantiert ihm die Herstellungskosten einschl. des Unternehmergewinns und gibt ihm hierüber Akzepte, die meistens 6 Monate nach Abgabe des Negativs fällig werden. Damit sind in der Regel Mitbestimmungsrechte am Film verbunden. Es ist üblich, dass der Verleiher nach der Uraufführung des Films den Rest seiner Verpflichtungen in 3 - 9 Monaten bezahlt. Auch die Nebenkosten der Produktion bei Uraufführungen etc. werden von ihm finanziert. Die Benutzung der bereits vor der Herstellung des Films geschlossenen Verwertungsverträge als Kreditsicherungsmittel ist Grundlage. Für die in bar zu leistenden Ausgaben, nämlich Zahlungen für Regiestab, Autoren und Schauspieler sowie meist 1/3 der Ateliermiete werden die eigenen Mittel und die zumeist in Akzeptform geleisteten Vorauszahlungen benutzt. Auf Grund dieser Lizenzverträge bezw. Vorauszahlungen in Akzeptform[2] geht der Hersteller an die Aufnahme des Films.

In der Praxis haben sich zwei Haupttypen der Abschlussrechnung zwischen Produzenten und Verleiher herausgebildet. Das Verteilungsverhältnis liegt entweder so, dass sich Produzent und Verleiher zu gleichen Teilen auf den Gesamterlös einigen -die Kopien stellt dann der Produzent- oder so, dass der Verleiher einen höheren prozentualen Anteil an dem Ertrag bei Uebernahme der Kopien erhält. Im ersten Falle benutzt der Produzent den Verleiher gewissermassen als Kommissionär, der Verleiher fungiert als Versand- und Handelsstelle. Dieses Verhältnis greift aber nur bei kleineren kapitalschwachen Verleihfirmen Platz, die nicht in der Lage sind, die Filmlizenz auf eigene Rechnung und Gefahr zu erwerben, die sogenannten Bezirksverleiher, welche in Deutschland immer seltener werden[2].

Die vorliegende Art der Finanzierung in Form der Auftragsproduktion hat in der Stummfilmperiode zu teilweise trostlosen Zuständen geführt. Der Leiter der Produktionsfirma verschaffte sich vielfach Kredit nur auf der Grundlage der Verträge. Das System, das zu einem

---

1) Weinwurm a.a.O. S.14.

2) Gessner a.a.O. S.8o.

hohen Prozentsatz in der Gesamtproduktion vorherrschte, hat durch die Einführung des Tonfilms eine gewisse Einschränkung erfahren. Z.T. hängt dies mit dem zahlenmässigen Rückgang der kleinen Herstellerfirmen an sich zusammen[1]). Tatsache ist, dass der weitaus grösste Teil dieser Unternehmen infolge Kapitalmangels nicht mehr in der Lage war, wertvolle Filme zu drehen und sich daher auf die Produktion sogenannter billiger "Reisser" beschränken musste. Diese Entwicklung hat grosse Produktionen, an ihrer Spitze die Ufa, veranlasst, im Rahmen der Gesamtherstellung der Auftragsproduktion[2]) eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Von Wichtigkeit für den Tonfilm war hierbei auch die Apparatefrage; für die Eigenproduktion gab es in Deutschland nur wenige Gruppen, die mit eigenen Apparaturen ausgestattet waren[3]).

Unter Berücksichtigung des Anteils der unabhängigen Produktionsfirmen bei Belieferung des Gesamtbedarfs ist die Erhaltung des kleinen und mittleren Produzenten wichtig. Wenn es diesen Firmen nicht gelang, eine feste, finanzielle Basis zu finden, so lagen die Gründe hierfür in dem reformbedürftigen Finanzierungssystem des deutschen Films überhaupt. Man hat zur wirtschaftlichen Sicherung dieser Firmen eine Reihe von Vorschlägen gemacht, von denen die aussichtsreichsten zweifellos in der gemeinsamen Ausnutzung der Produktionsmittel liegen. Infolge der Verschiedenartigkeit der Arbeitsleistung und der individuellen Arbeitsweise ist ein völliger Zusammenschluss nicht das Erstrebenswerte, weswegen nur die Frage der Verbilligung der Gestehungskosten zu lösen bleibt. Die Vorteile einer Gemeinschaftsgruppe für die Fabrikation liegen in der verbilligten Produktion durch Uebernahme eines geeigneten Tonfilmstudios, der Beschränkung der

---

1) Vergl. Tab. 6.S.V.

2) Die Auftragsproduktion der Ufa hat den Zweck, kleineren und mittleren Firmen durch Gewährung von ausreichenden Krediten und Zuschüssen die Herstellung wertvoller Filme zu ermöglichen. Die Ufa behält sich bei Abschluss des Vertrages das Recht vor, die Auswahl der Darsteller mit zu bestimmen und schliesst ausserdem Verträge nur dann ab, wenn das Manuskript ihren Anforderungen entspricht.

3) Ueber eigene Apparaturen verfügt neben derUfa die Bavaria, München. Auf Grund besonderer Verträge mit den deutschen Patenthaltern hatte auch dieTerra das Recht, sich apparatetechnisch selbständig zu machen, hat hiervon jedoch noch keinen Gebrauch gemacht. Die übrigen freien Produzenten sind auf diese Ateliers und die Produktionsanlagen derTobis (Jofa-Ateliers) angewiesen.

Aufwendungen für das technische Personal durch Jahresverträge, der Verbilligung der Tonkosten durch langfristige Verträge zur Ueberlassung der Aufnahmeapparatur oder Erwerb eigener Anlagen, der Verbilligung im Materialbezug und im Bezug der Requisiten etc. durch Umsatzsteigerung usw. Für den Verleih wäre die Errichtung eines gemeinsamen Instituts zur Erreichung einer höchstmöglichen Auswertungsquote notwendig. Die grössten Vorteile würden in der Filmfinanzierung[1] liegen, da mit diesem System eine beträchtliche Risikominderung verbunden wäre.

## 2.II[b].2. Die Konzernproduktion.

Den bei weitem grössten Anteil in der Belieferung des deutschen Marktes decken die Konzernfirmen, von denen die meisten in der Form der Aktiengesellschaften betrieben werden. Es handelt sich hierbei um Firmen, bei denen Produktion und Verleih, vielfach auch Theaterbesitz in einem Betriebe zusammengefasst sind. Neben der von diesen Unternehmen hergestellten sogenannten Konzernproduktion übernehmen sie, wie bereits behandelt, auch Auftragsfilme[2]. Die Ueberschneidung von Eigen- und Fremdproduktio ist für diese grossen Gesellschaften, wie vor allem für die Ufa, kennzeichnend. Besonders verzweigte Konzerne stellen dabei ihre Filme nicht selbst sondern durch besondere Produktions-Tochter-Gesellschaften her. Die Abwicklung der Geschäfte mit diesen unterliegt der Verleihabteilung bezw. einem oder mehreren rechtlich selbständigen Verleihbetrieben im Rahmen des Gesamtunternehmens. Die Stellen rechnen dabei prozentual mit ihren selbständigen Tochterunternehmen wie mit fremden Unternehmen ab. In der letzten Stummfilmperiode war vor allem für diese

---

1) Die Zusammenfassung aller Interessen des Kapitals könnte evtl. in einer Dachgesellschaft erfolgen, an der sich die Mitgliedsfirmen durch Einlage zu beteiligen haben und der die Atelier-, Verleih-, Ton- und Rohfilmlieferanten sowie die Kopieranstalten beizutreten hätten. Ausserdem müssten ihr die Geldgeber angehören, welche den Mitgliedsfirmen die notwendigen Kapitalien zur Verfügung gestellt haben (Filmkurier Nr.199 vom 26.8.1931).

2) Weinwurm. a.a.O. S.67.

Konzernfirmen die Herstellung von Filmserien typisch[1]. Der Verleiher wurde damit, soweit er Finanzier des Films ist, ebenso wie der Produzent in seiner Kalkulation und Geschäftspolitik weitgehend gesichert.

In dem Fall, in dem ein Produktionsunternehmen über eigenen Verleih und Lichtspieltheater verfügt, besteht die Möglichkeit, die Herstellung aus eigenen Mitteln zu finanzieren. Wir haben es dann mit der speziellen Form der Selbstfinanzierung zu tun. Die Wirtschaftspraxis versteht darunter sämtliche Massnahmen, welche zur Vermehrung der Wertgrösse des in einer Unternehmung genutzten Kapitals führen, ohne dass hierbei solches aus anderen Wirtschaften herangezogen wird, die Verwendung laufender Betriebseinnahmen zur Schaffung zusätzlicher Anlagen und die Reservebildung[2].

In der Filmproduktion fand die Selbstfinanzierung während der Kriegskonjunktur 1914 - 1918 infolge der damals erzielten hohen Gewinne weitgehende Anwendung, zumal der Kapitalbedarf des Staates (Kriegsanleihen) andere Wege der Kapitalbeschaffung verlegte. Infolge des gesteigerten Bedarfs ergab sich dieNotwendigkeit zur Ausdehnung der Anlagen und zur raschen Ersetzung der stark beanspruchten Produktionsmittel. Während der nachfolgenden Inflation dürfte in der Filmproduktion die Fremdfinanzierung mit Kreditkapital privatwirtschaftlich rationeller gewesen sein, soweit nicht die

---

1) Die Serienfilme sichern den Produzenten Beschäftigung für eine gewisse Zeit und weitgehende Beschränkung seines Risikos. Vonseiten der Lichtspieltheater bestanden gegen diese Filme grosse Bedenken, da ihre Vermietung zu einem System führte, welches unter dem Namen Blind- oder Blockbuchen bekannt geworden ist. Hierbei handelte es sich darum, dass der Theaterbesitzer ohne den Film vorher in Augenschein zu nehmen, abschliesst. Das Verfahren ist in Deutschland aus dem Zwange der Selbsthilfe zur Kreditbeschaffung entstanden.

2) Als System der privatwirtschaftlichen Finanzierungspolitik finden wir in den Bilanzen der Unternehmungen hohe innere Rücklagen, grosse Abschreibungen, offensichtliche Unterbewertungen, Fondsbildungen verschiedener Art und im Zusammenhang damit die Tendenz zur Stabilisierung der Dividenden. Einen nicht zu unterschätzenden Anreiz zu dieser Art der Finanzierung in der Stummfilmperiode ergab auch das in Deutschland hohe Zinsniveau, das die Diskrepanz zwischen Kapitalnachfrage und Kapitalangebot widerspiegelt

"Flucht in die Sachwerte" gegen eine Liquidierung der Gewinne und Ausschüttung von Dividenden sprach. Zunehmende praktische Bedeutung gewann die Selbstfinanzierung dann durch die Währungsstabilisierung und die Goldmarkumstellung, mit der erst wieder die Möglichkeit gegeben war, Kapitalbestand und Kapitalbedarf einigermassen sicher zu überblicken. Es bestand ein erheblicher Bedarf an Neukapital, der seine Gründe teils in dem Kapitalraubbau in der Kriegszeit und Inflation, oder der Kapitalvermehrung und Verwendung in anderen Wirtschaftszweigen hatte und die Filmproduktion vor die Notwendigkeit stellte, die dringlichsten Mittel im Auslande zu beschaffen. In der nachfolgenden Zeit konnten dann mit dem Uebergang zur nationalen Selbstfinanzierung die Banken den von allen Seiten drängenden und immer grösser werdenden Kapitalbedarf durch Kredite befriedigen.

Neben der für die Filmproduktion wichtigsten Form der Selbstfinanzierung im Konzernunternehmen bestehen für dieses Verfahren eine Anzahl anderer Möglichkeiten[1]. Diese kommen allerdings nicht nur dem Filmkonzern sondern allgemein jedem Filmunternehmen zugute. Ihre Wahl wird im konkreten Fall neben der Berücksichtigung von Gesetz, Satzung und wirtschaftlichen Gesichtspunkten, vor allem durch die Besitzverhältnisse bestimmt und von der Bedeutung der Unternehmungsorgane abhängen. Besonders für die Filmproduktion sind diese Momente von Wichtigkeit. Ein Produktionsunternehmen kann auf eine gewisse nicht allzulange Zeit von den Erfolgen vorhergehender Jahre leben. Auf die Dauer aber kann der Betrieb nicht der tätigen Mitarbeit des Kapitalteiles entbehren, der aus den lau-

---

[1] S o ist hier u.a. die Möglichkeit der Umwandlung einer Einzelunternehmung oder einer Personalgesellschaft in eine Aktiengesellschaft anzuführen, meist mit Unterstützung einer Bank oder eines Bankenkonsortiums. Zu erwähnen ist ferner die Sanierung, unter der alle Massnahmen zu verstehen sind, die die Wiedergesundung kranker, finanziell notleidender Unternehmungen bezwecken (Illiquidität, fehlende Rentabilität und Organisation, Konjunkturumschwung mit Absatzkrisen, allgemeiner Kapital- und Kreditmangel usf.) In der Praxis hat sich diese Form vornehmlich auf Aktiengesellschaften beschränkt. (Technik: Kapitalherabsetzung, Zuführung neuer Mittel oder Kombination beider Arten).

fenden oder zeitweiligen Ueberschüssen der Produktion gewonnen und dem Unternehmen zur Verfügung gestellt wird. Im Interesse der Volkswirtschaft, müssen grosse Kapitalien und Gewinne[1] ihre zweckbestimmte Verwendung finden, und diese besteht nicht in der depositarischen Aufhäufung bei Banken, sondern darin, dass das Kapital dem Aufbau und dem laufenden Verbrauch der Filmunternehmungen zur Verfügung gestellt wird.

Zweifellos ist die Selbstfinanzierung vorteilhaft, weil sie billig ist und nach verschiedenen Richtungen ein Unternehmen unabhängig macht. In der Filmproduktion erfolgt sie heute jedoch nur bei grossen Gesellschaften und Konzernen, die über ihre eigenen Ateliers und Kopieranstalten verfügen. Eine restlose Selbstfinanzierung setzt das Vorhandensein eines grossen Produktionsunternehmens voraus, bei dem Misserfolge einzelner Filme durch Erfolge anderer kompensiert werden können. Für manche Herstellungsfirma ist es schon schwer, aus den Filmen eines Produktionsabschnittes die Mittel für den darauffolgenden sicherzustellen. Dass sämtliche Filme eines Produktionsunternehmens innerhalb einer Produktionsperiode die Herstellungskosten erbringen, dürfte eine Ausnahme sein. Der Gewinn der Mehrzahl der Filme dient hier dazu, Verluste auszugleichen und die Mittel für die künftige Produktion sicherzustellen[2].

## 2.II[b].3. Die Genossenschaft.

Eine besondere Art der Finanzierung, die als einziges Beispiel in der Filmproduktion besteht und die, wenn überhaupt vergleichbar, nur der Gesellschaftsform

---

[1] In der Höhe der Gewinne hat die Selbstfinanzierung ihre absolute Grenze nach oben. Auf die untere Grenze der Selbstfinanzierung kann dagegen aus der Gewinnhöhe nicht geschlossen werden. Neben diesen subjektiven Momenten wird die Grenze durch verschiedene objektive Momente (Gesetzesvorschriften) bestimmt. Rein wirtschaftlich sind der Selbstfinanzierung Grenzen durch die Entstehung von Konkurrenzunternehmungen, die Senkung der Gewinne auf ein normales Mass -falls sie nicht durch Beschränkung der freien Konkurrenz gesichert sind- gesetzt.

[2] v.Boehmer. a.a.O. S.171.
Wie schwer die ständige Aufrechterhaltung der Selbstfinanzierung ist, zeigt das Beispiel der Münchener Lichtspielkunst A.G., die im Jahre 1931 zusammenbrach.

der Genossenschaft gegenübergestellt werden kann, wird durch das Deutsche Lichtspielsyndikat (DLS) dargestellt[1]. Der Ausdruck Syndikat ist an sich für diesen genossenschaftlichen Zusammenschluss von Lichtspieltheaterbesitzern irreführend. Er wäre berechtigt, wenn die zusammengeschlossenen Lichtspielhäuser unter Beibehaltung ihrer Selbständigkeit ihre Einnahmen und Ueberschüsse nach einem bestimmten Schlüssel zu poolen beabsichtigten. Tatsächlich stellte jedoch das DLS eine Organisationsform besonderer Art dar. Während Kartelle bezw. Syndikate an der Regelung des Absatzmarktes interessiert sind, gelten die Bestrebungen des DLS vorzugsweise den zu verbessernden Bezugsbedingungen seiner Mitglieder. Die Gründer des DLS verfolgten mit ihrem Zusammenschluss den Zweck, Filme in einer eigenen Organisation -hierzu wurde im Mai 1924 ein besonderes Verleihunternehmen in Form einer Gesellschaft mit beschränkter Haftung errichtet- zu vertreiben[2]. In diesem Sinne präsentierte sich das DLS als eingetragener Verein, dessen Zweck neben dem wirtschaftlichen Schutz für seine Mitglieder die Erreichung einer gesunden Ba-

---

[1] Es entstand 1926 aus der 1925 gegründeten "Genossenschaft der Lichtspieltheaterbesitzer Mitteldeutschlands G.m.b.H., Leipzig,"und den Vereinigten Kinobetrieben Berlin (Reichsfilmblatt Nr.42 vom 17.1o.1925).

[2] Es hat in Deutschland ausser dem DLS eine Reihe von Gründungen gegeben, welche die gleichen Wege zu gehen beabsichtigten und dieselben Ziele anstrebten. Im Jahre 1924 schlossen sich im Rheinland führende Kinobesitzer zum Verein "Deutsches Lichtspielsyndikat e.V." zusammen. (Lichtbildbühne Nr.77 vom 5.7.1924). - Unter dem Namen "Wiverg" wurde in Frankfurt 1928 eine G.m.b.H. gegründet, die den Zusammenschluss aller süddeutschen Lichtspieltheaterbesitzer zum gemeinsamen Abschluss aller ins Fach schlagenden Geschäfte bezweckte (Reichsfilmblatt Nr.2o vom 19.5.1928). Mit dem Sitz in Leipzig bestand seit 1929 die "Interessengemeinschaft der Filmindustrie Mitteldeutschland e.V.", in welcher Verleiher und Kinobesitzer zur Wahrung gemeinsamer Interessen zusammengeschlossen waren (Lichtbildbühne vom 18.7.1929). Eine Gründung, deren Reichweite über Deutschland hinaus ging, erfolgte im August 1928 in dem "Europäischen Lichtspielsyndikat", mit dessen Führung das DLS betraut wurde (Lichtbildbühne Nr. 2o3 vom 23.8.1928). Alle diese Gründungen waren von kurzer Lebensdauer.

sis zur Beschaffung preiswerter Filme war. Der Verleih ging innerhalb des Syndikats durch eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung als dem wirtschaftlichen Ausführungsorgan des Vereins, wie jeder andere Verleih vor sich, nur dass sich die in der Genossenschaft zusammengeschlossenen Theaterbesitzer verpflichtet hatten, die Syndikatsproduktion abzunehmen und damit der Verleihfirma gegenüber eine Garantie eingingen[1].

Die Finanzierung des DLS erfolgte ausschliesslich aus den Kreisen der Syndikatsmitglieder. Die Satzungen des DLS enthielten die Vorschrift, dass ein Arbeiten mit ausländischen Geldern nur durch die Generalverwammlung mit 3/4 Mehrheit genehmigt werden konnte[2]. Das DLS band seine Mitglieder durch Hinterlegung von Sicherheitswechseln im Betrage von 3 ooo.- RM als Sichtwechsel bei der Aufnahme, die jedoch während der Dauer der Mitgliedschaft nicht eingelöst zu werden brauchten. Die galten als Unterpfand und Sicherheit für die genaue Innehaltung der Beschlüsse des Syndikats, ausserdem als Depotwechsel zur Sicherung der Leihverträge.

Am 24.1.1928 wurde die Umwandlung des DLS in eine Aktiengesellschaft mit 1 Million RM Stammkapital beschlossen. Dieses wurde durch Wechselhergabe der Mitglieder in ungefähr doppelter Höhe sichergestellt. Der Aktienanteil jedes Mitgliedes machte den zweifachen Betrag der Leihmiete aus, die er für die ersten fünf Syndikatsfilme bezahlte. Hierüber wurden Namensaktien gugeteilt. Die Nichtzeichner hatten eine erhöhte Leihmiete zu entrichten. Wenn dem DLS somit aus der Umwandlung neben dem Vorteil der grösseren Kapitalsicherheit der der erleichterten Kapitalbeschaffung erwuchs, so ging mit dem Wechsel der Unternehmungsform der eigentliche Charakter des Unternehmens verloren. Aus der Genossenschaft entstand ein

---

1) Es waren keineswegs nur Kleinbetriebe sondern auch sehr bedeutende Theaterunternehmen in allen Teilen des Reiches dem DLS angeschlossen. Ausserdem handelte es sich bei den Kunden des Syndikats nicht nur um Mitglieder. Gerade das Geschäft mit fremden Kunden, deren Zahl die der Mitglieder bisweilen beträchtlich überstieg, führte dazu, dass man die Leihmieten für diese senken konnte (Kinematograph Nr.24 vom 29.1.1931).

2) Amerika hat eine Reihe von Angeboten (Lieferung billiger Filme) gemacht, um durch das DLS auf das deutsche Kinegeschäft Einfluss zu bekommen (Der Film Nr.3 vom 17.1.1926).

reines Erwerbsunternehmen, dessen Leitung, da die Gründer des Syndikats seine Aktionäre wurden, in der Hand der Lich spieltheater blieb. Mit der Aenderung trat das DLS ausserdem nach 2 1/2 Jährigem Bestehen in die Sphäre der Produktion ein. Die Betriebsmittel zur Finanzierung der eigenen Filme und zur Sicherung des Geschäftsbetriebes flossen der Aktiengesellschaft aus Krediten und eigenen Einnahmen zu.

Mit dem Auftreten des Tonfilms gelang es dem DLS, mit der Tobis einen Vertrag zu schliessen, wonach dem Syndikat in Bezug auf die Ausrüstung der Mitgliedertheater eine bevorzugte Stellung eingeräumt wurde. Schon nach einigen Monaten wurde jedoch dieses Abkommen von der Tobis gekündigt. Nach dem hierauf geschlossenen Vergleich erwarb die Tobis einen Teil der Aktien des DLS und zog in den Aufsichtsrat des Syndikats ein.

Der Zusammenbruch des DLS im Oktober 1932 war auf organische Fehler in der Gesamtkonstruktion des Unternehmens zurückzuführen. Mangelhafte Produktionsleistungen, Vermässerung des gemeinnützigen Gedankens, Abgleiten in privatkapitalistische Tendenzen, Sonderinteressen Einzelner, die ihre Stellung zu finanziellen und machtpolitischen Spekulationen und zum Schaden der Mitglieder missbrauchten, mussten neben den Einwirkungen der allgemeinen Wirtschaftskrise und dem dadurch hervorgerufenen Mitgliederschwund die Existenz des DLS gefährden. Der gesunde Gedanke, der diesem Unternehmen zugrunde lag, sollte erst mit dem Neuaufbau der deutschen Filmwirtschaft in klarer Form wieder aufleben.

Am 23. 6. 1933 wurde der Grundstein gelegt zu der innerlich und äusserlich gefestigten Selbsthilfegemeinschaft des deutschen Theaterparks in dem Neuen Deutschen Lichtspielsyndikat (NDLS). Die bisher als Auffangsgesellschaft der alten DLS-Aktiengesellschaft fungierende DLS-Verleih-Gesellschaft mit beschränkter Haftung wurde in diesem Unternehmen zu neuem Leben erweckt. Der Reichsverband deutscher Lichtspieltheaterbesitzer[1] und der DLS-Verein übernahmen je 48 % des Gesellschaftskapitals,

---

[1] Wesentlich hierbei war, dass die Ständeverfassung den Organisationszwang für alle Sparten des Films, somit auch für die Theaterbesitzer, brachte. Ab 1.7.1933 musste jeder Theaterbesitzer im Reichsverband organisiert sein. (Filmkurier Nr.147 vom 26.6.1933).

während der Rest von 4 % in den Besitz der Reichskreditgesellschaft überging. Die Aufgaben der Verleih-Gesellschaft mit beschränkter Haftung blieben auf das reine Verleihgeschäft beschränkt. Eine Eigenproduktion durch die Gesellschaft findet nicht statt. Die im Auftrag produzierten Filme werden von den freien mittleren Herstellern geliefert. Die Mitglieder sind zu angemessenen Beiträgen, nicht aber zur Hergabe von Geldmitteln bezw. Krediten verpflichtet. Sie hinterlegen für jeden abgeschlossenen Film einen Sichtwechsel in Höhe des vereinbarten Filmleihpreises, der nicht in Umlauf gesetzt, sondern der Kreditgeberin, der Reichskreditgesellschaft, in Depot gegeben wird. Die Wechsel stellen also nur die Bekräftigung einer Zahlungspflicht dar.

Die Neugründung des DLS war unter Mithilfe der Regierung in Verbindung mit dem Reichsverband der deutschen Lichtspieltheaterbesitzer vor sich gegangen. Der Selbstversorgungsgrundsatz der deutschen Theaterbesitzer trat mit dem gegründeten Unternehmen in eine neue Aera.

## 2.II$^{b}$.4. Das Produktionskollektiv.

In den letzten Jahren ist in der Filmproduktion eine neue Form der Herstellung aufgetreten: die Kollektivproduktion. Wenn diese Art der Filmherstellung auch selten ist, so muss sie doch im Zusammenhang mit den hier erörterten Fragen behandelt werden. Sie schliesst mit wenigen Ausnahmen alle in der Produktion eines Films wesentlich Beteiligten auf der Basis der Gewinnpartizipierung zusammen und war ursprünglich im Rahmen einzelner Verbände geplant[1]). Regisseure, Autoren, Schauspieler, Architekten, Kameraleute, alle Filmschaffenden kreditierten ihre Arbeit bis zum Augenblick, da Kapital aus der Verwertung des Film eingeht. Die Komparsen und Atelierarbeiter als kleinste und bedürftigste an der Produktion

---

[1]) Diese Art der Filmherstellung findet eine Parallele in der russischen Gemeinschaftsproduktion (Pudowkin). Das Risiko der Herstellung trägt hier der Staat, wobei die Unsicherheitsmomente wesentlich herabgemeindert werden dadurch, dass ein Film in Russland durch sämtliche Lichtspielhäuser geht.

Teilnehmende werden sofort bezahlt. Das gleiche gilt für die Leihanstalten, für Kostüme und Möbel etc.[1] Die Herstellungskosten werden also zum überwiegenden Teil aus der Filmauswertung bestritten in der Weise, dass die Filmschaffenden bei beginnenden Eingängen aus den Erträgen des Films bezahlt werden[2]. Notwendig ist, dass sich ein Atelierunternehmen, eine Kopieranstalt, ein Rohfilmlieferant, Patenthalter, Autoren, Regisseure und Darsteller zusammenschliessen, gegen eine Abschlagszahlung und mit dem Risiko des möglichen Verlustes der weiteren Forderungen eine Gemeinschaft eingehen. Oft wird der Uebergang zu der üblichen Finanzierungsform in der Weise geschaffen, dass auch hier in Auswertung der zukünftigen Einnahmen Verleihverträge oder -vorschüsse zur teilweisen Deckung der Barauslagen verwandt werden. Mischformen sind häufig, ohne dass das prinzipielle einer Finanzierungsform hierdurch verloren geht.

In Deutschland sind zwei praktische Fälle von Produktionskollektiven bekannt geworden, und zwar in der Anfang 1932 gegründeten "Kollektiv-Film-G.m.b.H."[3] und in der "Deutschen Filmgemeinschaft", die, auf ähnlichen Grundlagen aufgebaut, in Bezug auf die Finanzierung ihrer Filme von gleichen Gedanken ausgehen. Interessant

---

1) Diese Beträge, die einschliesslich der Bevorschussung des Rohfilmes im allgemeinen den Betrag von 2o - 3o ooo.- RM nicht überschreiten sollen, werden vom Verleiher oder etwaigen Auslandsinteressenten als Anzahlung geleistet. Im übrigen erfolgt der Verleih nach dem üblichen Prozentualsystem; es wird nach Eingang abgerechnet, oder zu bestimmten Terminen vorher festgelegte Summen werden garantiert. Nach einem bestimmten Schlüssel erfolgt eine prozentuale Umlegung der Eingänge auf die Mitarbeiter.

2) v.Boehmer a.a.O. S.172.

3) Bei diesem Unternehmen handelt es sich um ein genossenschaftliches Produktionsgebilde, ein sogen. stabiles Kollektiv im Gegensatz zum variablen Kollektiv. Das letztere umfasst eine für jeden Film neu zusammengestellte, reine Produktionsarbeit leistende Gruppe von Kapitalisten, Lieferanten und Filmschaffenden. Dagegen stellt sich das stabile Kollektiv als stetige Geschäftsstelle der Produktion dar. (Lichtbildbühne Nr.15 vom 19.1.1932).

und neuartig sind die verschiedenen Möglichkeiten, unter denen sich die Finanzierung der geplanten Produktion abspielt, wobei vor allen Dingen der Gedanke der Herbeiführung eines Risikoausgleichs ein wichtiges Moment darstellt. Das Unternehmen kann zunächst Darlehen aufnehmen, die unter den Forderungen an erster Stelle rangieren. Ein Anspruch auf Rückzahlung besteht nicht, sondern lediglich ein Anspruch auf Befriedigung aus den ersten Erträgen des Films. An den weiteren finanziellen Ergebnissen der Auswertung ist der Darlehnsgeber nicht beteiligt. Als Ausdruck der Gemeinschaft sind ausserdem die Filmschuldscheine anzusehen, die in ihrer Bedeutung den Darlehen nachstehen und deren Einlösung gleichmässig für alle Zeichner nach Massgabe der Eingänge erfolgt. An letzter Stelle figurieren schliesslich Gewinnanteilscheine, die den Zeichnern als Äquivalent für die später einsetzende Amortisation eine Gewinnchance in Aussicht stellen. Erstrebt wird dabei eine gewisse Verteilung der Finanzierungsmodalitäten.

Der Kollektivgedanke hat für die Sicherung einer fortlaufenden Produktion dazu geführt, dass man zur Statuierung von sogenannten "Produktionsreihen" schritt. In eine solche Reihe fallen je 3 hintereinander folgende Filme. Diese Zusammenkopplung soll ein Ausgleich für die möglicherweise verschiedenen Gewinnergebnisse der einzelnen Filme innerhalb einer Reihe ermöglichen. Etwaige Minderergebnisse des einen Films hätten also in den etwaigen Ueberschüssen anderer Filme ihre Kompensation zu finden. Weiter soll auch ein Teil des etwaigen Mehrergebnisses einer Produktionsreihe sämtlichen Beteiligten an den drei Produktionskollektiven nachträglich als besonderer Bonus zufliessen. Auf dieser Idee basieren die verschiedenen Fonds, die erst nach Erledigung sämtlicher Filmschuld- und Gewinnanteilscheine eines Films gebildet werden. So ist ein Unkostendeckungs-, ein Produktions- und schliesslich ein Ausgleichsfonds vorgesehen. Spätestens 18 Monate nach der Premiere des letzten Films einer solchen Reihe hat die Auflösung dieser Fonds vor sich zu gehen.

Die Vorteile der Kollektivfilmproduktion sind unverkennbar. Eindeutige und klare finanzielle Sicherungen der Herstellung vom Beginn des ersten Drehtages, automatische Abwicklung der Verpflichtungen, Anregung künstlerischer Energien, Weckung des Gemeinschaftssinns[1]

---

[1] In diesem Sinne bietet das Kollektiv ein charakteristisches Gegenstück zu den Tantiemeforderungen der Filmmitwirkenden. Während bei den Tantiemen, wie sie von Autoren und Schauspielern unter Vermeidung jedes Risikos verlangt werden, eine Garantiesumme für Festgage vereinbart ist, liegt das Gesunde in der Finanzierung von Kollektivfilmen darin, dass hier die Filmmitwirkenden ausschliesslich auf die Beteiligung an den Erträgnissen angewiesen sind und nur dann eine Gage erhalten, wenn Ueberschüsse aus der Verwertung erzielt werden (v.Boehmer a.a.O. S.173).

werden als besondere Merkmale des Systems herausgestellt. Das Kollektiv sucht in erster Linie künstlerische Gesichtspunkte voranzustellen. Freilich wird eine derartige Produktion nicht immer genügend Verleiher finden, die hierauf abschliessen, und im allgemeinen wird sich ein Verleiher auf Geschäfte dieser Art nicht einlassen wollen[1]. Er verlangt tragende Namen. Stars und erste Darsteller sind aber meistens für das Kollektivsystem nicht zu haben, da sie in der Produktion allgemein genügend hochbezahlte Beschäftigung finden. Ausserdem ist eine einheitliche Willensbildung bei der Kollektivleitung und den Darstellern nicht leicht herzustellen. Wenn Schwierigkeiten dieser Art aber behoben sind, dann wird in der Form der Kollektivherstellung das Verhältnis zwischen Darsteller und Produzent auf eine neue Linie gebracht.

## 3.I. Der nationalsozialistische Staat und die Finanzierung der Filmproduktion.

### 3.I. Die Situation der deutschen Filmproduktion am Zeitpunkt der nationalen Erhebung.

Die allgemeine Entwicklung der deutschen Filmwirtschaft in der Tonfilmperiode liess eine Reform ihrer Finanzierung immer dringender werden. Gerade das Filmjahr 1931/32, in dem die Folgeerscheinungen der Deflation und der Bankenkrise zu Tage traten, musste für die Filmwirtschaft von weittragender Bedeutung werden. Von namhaften Konzernen waren am Ende des Jahres 1932 nur noch ein Teil in ihrer ehemaligen Gestaltung vorhanden. Neben der Einschränkung der Konzernfirmen erfolgte in den Jahren 1931 und 1932 eine grosse Zahl von Zusammenbrüchen mittlerer und kleinerer Filmunternehmungen, die

---

[1] Es haben sich auch sogenannte Verleiher-Kollektive gebildet, die dadurch charakterisiert sind, dass der Schwerpunkt der Finanzierung ausschliesslich bei den Verleihern liegt. Mehrere Bezirksverleiher schliessen sich zu einer Finanzierungsgruppe zusammen, deren Aufgabe es ist, die gesamten Herstellungskosten, aufzubringen. Regisseure und Schauspieler werden von diesen Verleihern unmittelbar finanziert, sodass der eigentliche Produzent hier fehlt.

aber trotzdem noch nicht das wirkliche Ausmass der krisenhaften Entwicklung genügend erkennen liessen. Man hatte durchaus Anlass zu der Annahme, dass noch mancherlei Stützungsaktionen in der Produktion notwendig vorgenommen werden mussten[1].

Aus der Erkenntnis über die schweren Schäden der deutschen Filmwirtschaft erwuchs allmählich der Gedanke der Notwendigkeit zu untersuchen, wie dieser Zustand beseitigt werden könnte. Massgebend war hierbei der Gesichtspunkt, dass es sich beim Film um ein Produkt weitgehender kultureller und politischer Bedeutung handelte. Die Filmproduktion stand vor der Tatsache, dass der Auftragsbestand stark zurückgegangen, die Kosten gestiegen, und die Preise gewunken waren. Beides, steigende Kosten und schrumpfende Preise[2], musste zu einer Erschütterung führen, die nicht konjunkturmässig, sondern strukturell bedingt war. Die Form des überorganisierten Konzernkapitalismus führte zu Fehlleitungen im gesamten Wirtschaftskreislauf.[3] Zwingend notwendig war zunächst die Anpassung an die stark verringerte

---

1) Charakteristisch für die geschäftstechnische Methode bei diesen Insolvenzen war die Gründung neuer Auffangsgesellschaften (der Begriff wurde zum ersten Male durch die Schwierigkeiten bei der Emelka in Bezug auf den Film gebraucht), wobei der sehr einleuchtende Gedanke eine Rolle spielte, dass die vorhandenen Bestände an alten Filmen sich nur in Verbindung mit neu zu produzierenden Filmen verwerten liessen und dies nur durch ein von der übernommenen Schuldenlast nicht behelligtes, neues Gesellschaftsgebilde in die Wege geleitet werden konnte (Deutsche Allgemeine Zeitung vom 10.12.1932).

2) Die Prüfung der Insolvenzen gab der Filmwirtschaft den Anstoss zu Reformvorschlägen, von denen der wichtigste der der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie wurde. Dieser sogenannte "SpioëPlan", gegen Ende 1932 veröffentlicht, wurde zum Träger aller Reformgedanken und ging u.a. aus von einer Konzentration der den Erträgnissen des Marktes entsprechenden Produktion, sachgemässer Verwendung der Produktionsmittel und der für die Fabrikation flüssig zu machenden Kapitalien, Schutz der Produktion gegen Ueberteuerungsfaktoren (Lizenzen, Stargagen usw.), Verminderung der Lustbarkeitssteuer, planmässige Kontingentierung der Produktion, Ausschaltung kreditunwürdiger Elemente, Konzentration der Filmvermietung auf gesunde Kinobetriebe, Neuordnung der Leihmieten, Beseitigung der Theaterringe u.a.m.

3) Nach den Feststellungen des Instituts für Konjunkturforschung hatte die Krise am Anfang 1933 ihren Tiefstand erreicht.

Konsumkraft[1] des Publikums. Und auf diese Anpassung wurde auch von der Finanzierungsseite her immer mehr hingewirkt. Für die Filmproduktion mussten die wesentlichen Druckpunkte der Industrie beim Fabrikations- und Distributionsprozess liegen, d.h. in die wirtschaftliche Formel gefasst: die Filmproduktion musste billig fabrizieren und zu angemessenen Preisen und mit angemessenen Unkosten verkaufen. In dem damaligen Zustand der Produktion ergab sich das Gegenteil beider Forderungen. Die tatsächlichen Verhältnisse zeigten, dass sowohl zu teuer fabriziert als auch zu billig und unzweckmässig, d.h. mit zu hohen Unkosten, verkauft wurde[2].

Die Filmproduktion als wichtigster Zweig der deutschen Filmwirtschaft konnte an der Frage ihrer Rationalisierung nicht vorübergehen. Hierzu mussten zwei Punkte in Angriff genommen werden, von denen der erste das Gebiet des Filmstandards, also Momente nichtwirtschaftlicher Natur, anging. Die zweite Frage betraf den empfindlichsten Punkt der Filmproduktion überhaupt, das Verhältnis zwischen Aufwand und Ertrag. Die Rationalisierung, die bei den unproduktiven Ueberlastungen des deutschen Films anzufangen hatte, musste eine Form

---

1) Die Besucherziffern der deutschen Lichtspielhäuser zeigen von 1928 ab eine stetige Verminderung. Gleichzeitig fand eine Abwanderung der Besucher von den teueren zu den billigeren Plätzen statt. (Jason, Handbuch 1933). Im Zusammenhange mit dieser Entwicklung musste sich die Belastung der Theater durch die Lustbarkeitssteuer besonders stark fühlbar machen. Bemerkenswert ist, dass nach den Angaben von Verleihorganisationen die Aussenstände der Filmverleiher niemals eine solche Höhe erreichten wie im Jahre 1930, für welches man eine schwebende Schuld der Kinobesitzer an die Verleiher von ca. 2o Mill.RM ansetzte (Berliner Börsenzeitung vom 12.1o.193o).

2) Die Mißstände in der Lichtspielsparte lag vor allem in den vielfach schleuderhaften Eintrittspreisen, bedingt durch die starke Konkurrenz am gleichen Platze und der Kinomüdigkeit des Publikums (seit 1924 hat sich die Zahl der Lichtspielhäuser in Deutschland um rd. 2ooo, die der Kinositzplätze um mehr als 3/4 Mill. erhöht, (Olimski a.a.O. S.71) spricht hier von einer Kinoinflation) der unreellen Abrechnung der Theaterbesitzer gegenüber den Verleihern, der mangelnden Verantwortlichkeit der Theatereigentümer gegenüber ihren Pächtern und sonstigen Fehlgriffen, z.B. überflüssige Beigaben, falsche Reklame und Programme etc.

finden, bei der die Produktion verbilligt und das Produktionsprogramm verbessert wurde. Diese Forderung endete zwangsläufig in dem Problem der Preissenkung.

Die Aufgabe der Senkung der Produktionskosten beschäftigte seit Jahren die gesamte deutsche Filmwirtschaft und alle massgebenden Verbände arbeiteten hieran[1]. Durch kartellartige Beschlüsse hatte man die Produktionsgruppen gegenseitig zur Senkung ihrer Herstellungskosten verpflichtet und eine strikte Boykottierung der Aussenseiter vorgesehen[2]. Im Zuge dieser verschiedenen Aktionen wurden schliesslich ernsthafte Verhandlungen der Verbände mit dem Reichswirtschaftsministerium eingeleitet. Diese konnten jedoch mangels einer gesetzlichen Basis zu keinem Ergebnis führen. Als letzter Schritt blieb infolgedessen die Anrufung des Preiskommissars. Am 15.2.1932 wandte sich dieser mit einem Rundschreiben an die gesamte deutsche Filmwirtschaft, in welchem für ihre verschiedenen Teile bestimmte Senkungen angeordnet wurden.

Wenn auch im allgemeinen die Massnahme des Preiskommissars als Entlastung für die Produktion mit Genugtuung aufgenommen wurde, so bestand doch die Meinung, dass hiermit nur der Auftakt zu einer weiteren Sanierung des Films gegeben sein konnte. Es handelte sich bei dem Ergebnis um gewisse Produktionserleichterungen, keineswegs aber um stark ins Gewicht fallende Produktionsersparnisse[3]. Im Gesamt ergaben die Massnahmen eine Tonkostensenkung von 7,6 %, wenn man einen Film der freien Produktion mit ca. 250 000.- RM und 20 Drehtagen zugrundelegte, dagegen von etwa 8,5 % für einen Konzernfilm mit ca. 315 000.- RM Herstellungskosten. Die Ersparnisse berechneten sich danach auf 2,3 bezw. 2,5 % für die gesamten Herstellungskosten eines Films dieser beiden Kategorien[4].

---

1) Der Kampf z.B. gegen die Stargagen reicht bis in das Jahr 1923 zurück.

2) Im Oktober 1931 verpflichteten die deutschen Filmhersteller ihre Mitglieder zu einer Senkung der Schauspielergagen um mindestens 20 %, zu einer gleichzeitigen Senkung der Gehälter kaufmännischer und gewerblicher Angestellter, zur Ablösung der Vermittlertätigkeit und zu einem Abbau der Bezüge des technischen und technisch-künstlerischen Personals (Reichsfilmblatt Nr.44 vom 31.10.1931).

3) Vonseiten der Hersteller hielt man dem Ergebnis vor allem die Erhöhung der Umsatzsteuer durch dieNotverordnung dieses Jahres entgegen, durch die der Wirtschaftsprozess des Films nicht weniger als 3 mal (vom Fabrikanten zum Verleiher, vom Verleih zum Theater und von diesem zum Publikum) erfasst wurde.

4) Nach den Berechnungen der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie.

Die Erschütterungen der Filmwirtschaft konnte man nicht allein als schicksalhafte und unvermeidliche Auswirkungen der Wirtschaftskrise betrachten, sondern sie waren zu einem nicht geringen Teil den zweifelhaften Finanzierungsmethoden der deutschen Produktion zuzuschreiben. Durch hochgeschraubte Erwartungen und entsprechende Finanzdispositionen wurden die Aufwendungen für die Produktion vielfach in ein auffälliges Missverhältnis zu den in Wirklichkeit erzielbaren Erträgnissen gesetzt. Alle Finanzierungskonstruktionen zwischen Produzenten und Verleihern waren reformbedürftig. Das System, das sich bei einem grossen Teil der Filmbranche auf Auftragsbestände und Finanzierungswechsel aufbaute, musste ins Wanken kommen. Der Glaube an dieses Finanzierungssystem und seine Beständigkeit sollte zu einem verhängnisvollen Irrtum werden. In diesem Zeitpunkt, in welchem die Auswirkungen dieser Zustände in der deutschen Filmproduktion zu einer Vertrauenskrise grössten Ausmasses zu werden drohten, setzte der Nationalsozialismus nach der Uebernahme der Staatsführung mit dem Aufbau für den deutschen Film ein.

## 3.II. Der Neuaufbau der deutschen Filmwirtschaft durch den Staat.

Die deutsche Kinematographie ist im Hinblick auf ihre öffentliche Geltung ein Produkt des Krieges[1]. Vor dem Kriege war der Film lediglich ein Objekt der Verwaltung. Ein nach Kriegsende ad hoc errichtetes Filmdezernat der Reichskanzlei trat mit kleinen Filmen an die Oeffentlichkeit, ausserdem setzte das Demobilmachungsamt und die "Reichszentrale für den Heimatdienst" Propagandafilme für bestimmte Einzelzwecke ein. Seitdem

---

[1] Auf Initiative des grossen Hauptquartiers wurde kurz nach Beginn des Krieges das Film- und Bildamt gegründet, das den Film als gleichwertiges Mittel der öffentlichen Wirksamkeit wie die Presse legalisierte. Die Hieran geknüpften Erwartungen wurden durch das Versagen dieser amtlichen Stelle getäuscht. Infolgedessen liess das öffentliche Interesse den Gedanken einer privatwirtschaftlichen Gründung aufkommen. Im Jahre 1916 wurde mit Unterstützung der Regierung und einer Reihe wirtschafts- und verkehrspolitischer Organisationen die Deutsche Lichtspielgesellschaft e.F. (Deulig) gegründet. Der Zweck des Unternehmens war Werbung für Deutschland durch Wort und Bild im In- und Auslande. Erst 1920 ging die Deulig zur Herstellung über.

blieb es zunächst bei der ressortmässigen Einstellung des Reiches dem deutschen Film gegenüber. Das Auswärtige Amt und das Reichswirtschaftsministerium bearbeiteten den Film vom Standpunkt der Aussen- und Wirtschaftspolitik, das Reichsministerium des Innern befasste sich mit der Legislative, den Zensur- und Sicherheitsfragen. Die Errichtung eines Reichs-Filmamtes als Zentralstelle für alle Filmangelegenheiten des Reiches, der Reichs- und Staatsbehörden und der Verbindung zur Filmwirtschaft blieb in den Anfängen stecken.

Wenn man nun die Filmpolitik der letzten Regierungen einer kritischen Würdigung unterzieht, ist festzustellen, dass sie eine, wenn auch der tatsächlichen Entwicklung folgende, so doch keineswegs filmfreundliche war. Die deutsche Filmwirtschaft hatte sich in kürzester Zeit an eine massgebende Stelle unter den Filmindustrien der Welt vorgearbeitet. Trotz dieses Erfolges hatte der deutsche Film eine positive Beachtung im Staat nicht gefunden. Infolgedessen wurde der Film in seiner Bedeutung für die Lebensführung des Volkes nicht voll gewürdigt, und jeder praktische Hinweis auf eine planvolle Organisation seiner Wirtschaft unterblieb[1]). So kam es, dass eine falsche Einstellung des Staates zum Lichtspielgewerbe, verbunden mit einer von Grund auf verfehlten Wirtschafts-,Finanz-, Steuer- und Sozialpolitik die Filmunternehmungen von innen aushöhlte und jede Kapitalbildung verhinderte. Als Wirkung hiervon wurde die Unternehmerinitiative in der Filmwirtschaft durch ein Misstrauen gegenüber dem Staat und seinen Einrichtungen gelähmt, welches durch die falsche staatliche Einstellung und die Fehlwege der Wirtschaftspolitik und Gesetzgebung begründet war. Zensur, Vergnügungssteuer[2]), Kontingentierung, Gebühren aller Art, Einschränkungs- und Sicherheitserlasse sowie Verfügungen in der verschiedensten Form brachten die Betriebe aller Sparten in zunehmende Schwierigkeiten. Seinen sprechendsten Ausdruck fand dieser Zustand schliesslich in

---

[1]) Massgebend für diesen Zustand war auch, dass die Filmbelange des Reiches bei einer Vielheit von Organen lagen; jede Stadtverwaltung betrieb eine eigene Politik gegenüber den Lichtspieltheatern ihres Bezirkes. Die vorhandenen Normativbestimmungen langten als eine einheitliche Handhabung nicht aus.

[2]) Die Lustbarkeitssteuer wirkte 1929 mit dem gleichzeitig um teilweise bis zu 40 % verminderten Besucherrückgang auf die Einnahmen der Lichtspielhäuser so drosselnd, dass man eine allgemeine Schliessung zum 1. Juli in Erwägung zog.

einem Besucherausfall von ca. 12 Millionen[1].

Im Gegensatz zu den Regierungen der vergangenen Epoche erkannte der nationalsozialistische Staat frühzeitig die gewaltigen Aufgaben, zu denen der Film berufen war. Zu den ersten Erfordernissen der Neugestaltung des Staatsganzen gehörte seiner Idee nach die geistige Durchdringung des Volkes. Dieses Ziel zu erreichen, mussten alle Ausdrucksmittel der modernen Zeit herangezogen werden[2]. Bei derForderung der Befreiung der deutschen Seele von derKrankheit des Materialismus musste der Nationalsozialismus zwangsläufig das Gebiet der Kunst berühren. Das Totalitätsprinzip der neuen Weltanschauung verlangte von jedem Menschen Gesinnung und Bekenntnis in einer Zeit des mächtigen Aktivismus und des tiefen gemeinschaftlichen Aufbauwillens. Mit der Umgruppierung der geistigen Bedürfnisse gliederte der Staat neben der Presse und dem Rundfunk auch den Film dem Aufgabengebiet der Nationalpolitik und Volkskultur ein. Er nahm sich damit in vorsorglicher und führender Weise des deutschen Films an und legte den Weg zu neuer Entwicklung und Entfaltung seiner Kunst frei. Der Film wurde unmittelbar vor die Verantwortung der Nation gestellt und in eine neue Wertordnung eingereiht. Diese ging davon aus, dass er, nachdem er für kunstfähig erachtet war, nunmehr auch als staatsfähig anerkannt wurde. Diese nationale Forderung war dabei unmittelbar von seiner sozialen Anerkennung ge-

---

1) Aus der letzten Stummfilmperiode hatte das Jahr 1928 mit rd. 275 Millionen RM Brutto-Einnahmen den höchsten Ertrag. Von diesem Zeitpunkt ab fallen die Brutto-Einnahmen, trotzdem die durchschnittlichen Eintrittspreise bis 1930 von Jahr zu Jahr steigen (Besucherrückgang, Erhöhung der Unkosten, Abwanderung auf billigere Platzkathegorien in den Lichtspieltheatern usw.) (Vergl. Jason Kinematograph Nr. 198 vom 8.10.1932).

2) "Gleichlaufend mit der politischen Entgiftung unseres öffentlichen Lebens wird die Reichsregierung eine durchgreifende moralische Sanierung des Volkskörpers vornehmen. Das gesamte Erziehungswesen, Theater, Film, Literatur, Presse, Rundfunk, sie werden alle Mittel zu diesem Zweck sein und demgemäss gewürdigt. Es ist Aufgabe der Kunst, Ausdruck des bestimmenden Zeitgeistes zu sein". Hitler in seiner Reichstagsrede vom 23. März 1933.

stützt[1].

Die neue Volksführung verdankte die Gewinnung des allgemeinen Vertrauens nicht zuletzt ihrer Kenntnis der Massenpsyche. Schon vor der Uebernahme der Macht hatte die Bewegung die nötigen Vorarbeiten für das neue Filmfundament in Angriff genommen[2]. Ein wichtiger Teil von Aufklärungs- und Vorbereitungsarbeit für die vom nationalsozialistischen Staat durchzuführenden Filmaufgaben war bereits von der nationalsozialistischen thüringischen Landesregierung geleistet worden[3]. Der

---

1) In der Filmwirtschaft der vergangenen Jahre lag ein gewaltiger Widerspruch, ohne dessen Lösung die begonnene Reform unzweckmässig geblieben wäre: die Filmproduktion war überantwortet dem privaten Gutdünken und dem Gewinnstreben einiger weniger Produktionsleiter. Diese rein privatkapitalistisch denkenden Männer verfügten über einen Apparat, der unter dem Anschein der Unterhaltung und Zerstreuung ein grosses Mass von politischer und öffentlicher Meinung vermittelte, eine Machtfülle, über die ausser Presse und Rundfunk keine Organisation verfügte. Aus diesem Tatbestand und der staatspolitischen Bedeutung dieser Mittel wegen musste der Staat als Initiativ- und Kontrollorgan ebenso wie den Rundfunk auch den Film in Regie nehmen.

2) Im August 1932 wurde die Abteilung "Film und Rundfunk" der Reichsorganisationsleitung der NSDAP. angegliedert. Schon vorher war das ganze Reich mit einem Netz nationalsozialistischer Filmstellen überzogen worden, die sich mit propagandistischen Vorstellungen und der Organisation derselben befassten. Daneben verfügte die Reichsvereinigung der Lichtspielstellen über eine grosse Zahl von Wanderunternehmen. Die Propagandaleitung der NSDAP. besass eine eigene Bildberichterstattung und beabsichtigte, sich aktiv mit der Herstellung von Filmen, die die Ideen und Ziele des Nationalsozialismus darstellten, zu befassen.

3) Das Thüringische Innenministerium unter Leitung von Dr.Frick hatte seit dem Jahre 1930 einen zähen und unerbittlichen Kampf gegen alle artfremden Erscheinungen und Auswüchse im deutschen Film geführt. (Kampf gegen das deutsche Ansehen herabwürdigende oder volksschädigende Filme, Herbeiführung einer Lustbarkeitssteuerermässigung, Erleichterung der Notlage im thüringischen Lichtspielwesen usw.).

Nationalsozialismus hatte erkannt, dass die Filmkrise nicht nur eine materielle, sondern vielmehr eine geistige war. Aus dieser Ueberzeugung heraus ging er an die Aufgabe, den deutschen Film zu reformieren.

Am 11.3.1933 hatte das Reichskabinett die Errichtung des vom Reichskanzler vorgeschlagenen Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda beschlossen. Nach einer Verordnung des Reichskanzlers vom 30.6.1933 war der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda zuständig für alle Aufgaben der geistigen Einwirkung auf die Nation und der Verwaltung aller diesen Zwecken dienenden Einrichtungen. Die Errichtung des Ministeriums beruhte dabei in ihren Voraussetzungen auf einem grundsätzlichen Wandel weltanschaulicher Art. Nur aus diesem Blickpunkt heraus liessen sich die Massnahmen der Reichsregierung in ihrer grundsätzlichen Tragweite verstehen, die sich in Zeiten höchster Wirtschaftsnot mit ganzer Kraft der Neugestaltung der kulturellen Lebensform zuwandten.

Mit der Errichtung des Ministeriums war das Fundament zu einer neuen deutschen Filmwirtschaft gelegt. Die vielen Wünsche nach Reform aus allen Sparten waren damit ihrer Verwirklichung näher gekommen. Kein Wirtschaftszweig durfte sich im neuen Deutschland vorherrschend vor einen anderen stellen. Der ständische Aufbau zeigte hier bereits seine umschmelzenden Wirkungen. Das zwangsläufige Anpassen an die neuen Ideen zwang zur Aufgabe vieler Vorurteile, womit das ganze Werk eine Wirtschaftssolidität und Solidarität zur Folge haben musste, die vorher im Film kein Beispiel hatte. Unter der Aegide von Dr. Goebbels setzte für die Filmwirtschaft ein umfangreiches Gesetzgebungs- und Reformwerk ein. Die Stationen dieser Entwicklung, die auf den ständischen Aufbau des deutschen Films und der Neuordnung seiner Finanzierung hinausliefen, werden in den folgenden Kapiteln im einzelnen noch zu behandeln sein. Durch diese gesetzgeberische Arbeit der Reichsreigerung war das Fundament für den Neubau des deutschen Films gelegt, dem Film mit der vorbildlichen Einordnung in das Staatsgefüge, die Freiheit für eine seinem Wesen entsprechende Aufwärtsentwicklung gegeben.

## 3.II.a. Die Aufgabe des deutschen Films als Kulturgut und die sich hieraus ergebenden wirtschaftlichen Folgen für die Produktion.

Der Film ist im Begriff,im kulturellen Leben des deutschen Volkes eine Rolle einzunehmen, deren Bedeutung die des Buches, der Musik und des Theaters übersteigt. Dies ist nicht zuletzt der Grund dafür, dass nach der nationalen Erhebung der Staat dem deutschen Film seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat. Der Filmproduktion wurde eine neue Zielsetzung gegeben. Es galt, die Filmkunst aus der Umklammerung durch wirtschaftliche Interessen zu befreien[1],sie als Kunst zu stabilisieren und dennoch allen Teilen des Volkes nahe zu bringen. Gleichzeitig musste sie dabei auf eine gesunde wirtschaftliche Basis gestellt werden. Der Vorsprung, der sich hierbei aus der politisch-einheitlichen Parole des neuen Staates ergab, musste die Initiative auf allen anderen Gebieten stärken.

Der Nationalsozialismus als Weltanschauung erstreckt sich auf das ganze Leben. So, wie sie in dem Verhältnis der Menschen zueinander und zum Staate immer wieder zum Ausdruck kommt, musste sich diese Gesinnung auch in der Kunst wiederfinden[2]. Auch der Film durfte von der gewaltigen geistigen und politischen Umwälzung nicht ausgeschlossen bleiben und musste zu einer reinen und klaren Linie kommen. Die Forderung nach der nationalen Fundierung der Filmkunst im Volke war der neue Ausgangspunkt. Sie ergab sich konsequent aus dem Führergedanken, der, aus der Politik in die Kunst übersetzt, der Persönlich-

---

1) "Wer die Kultur etwa nach der Seite ihres materiellen Gewinnes hin einschätzen will oder auch nur zu beurteilen trachtet, hat keine Ahnung ihres Wesens und ihrer Aufgabe". (Hitler auf dem Parteitag in Nürnberg 1933). "Ich will es zwingen, dass die Kunst wieder Blut in die Adern bekommt. Das Thema kann gleichgültig sein. Nur der künstlerische Einsatz muss 100 % sein". (Hitler, aufgezeichnet nach einem Gespräch von Toni van Eyck. Angriff vom 1o.4.1933).

2) "Wir sind der Ueberzeugung, dass der Film eines der modernsten und weitreichendsten Mittel zur Beeinflussung der Massen ist, die es überhaupt gibt. Eine Regierung darf deshalb den Film nicht sich selbst überlassen." (Dr. Goebbels in der Kaiserhofrede am 8.5. 1933).

keit des Kunstschaffenden die bedingungslose Vorherrschaft vor materialistischen Interessengruppen einräumte. Ebenso wie die übrige Kunst dem neuen deutschen Denken und Fühlen Ausdruck verliehen hatte, musste sich auch der Film die neue Gesinnung als Produkt einer neuen Weltanschauung zu eigen machen.

Der Film der letzten Jahre erschien als Produkt einer kapitalistisch und freihändlerisch eingestellten Periode nach aussen hin in Form einer Ware. Als solche war er vergleichbar mit jedem anderen industriellen Produkt, stand aber nicht auf der Ebene eines Volkskunstwerkes. Die Filmwirtschaft wurde als sogenannte Industrie gewertet. Tatsächlich hat die Herstellung eines Films mit typischen Industrieproduktionsformen nichts zu tun. Diese kennzeichnen sich darin, dass sie auf grosse Kapitalkräfte gestützt in der Lage sind, Güter serienweise herzustellen, dadurch die Produktion steigern, verbilligen, gegebenenfalls verbessern und grosse Absatzgebiete gewinnen. Mit diesen Industrien hat der Film den grossen Kapitalbedarf und Absatzmarkt wohl gemeinsam. Dazwischen steht aber "ein industriefeindlicher Hohlraum, in dem der inkommensurable Begriff der individuellen künstlerischen Kapazität sein Wesen treibt und allen Serien- und Normungsbildungen entgegen zu sein scheint"[1]. Die Kunst ist wie das Leben selbst ein Organismus, der sich seinem Wesen nach nicht nach Normen zwingen lässt. Aber gerade diesen erfolglosen Versuch machte die Film-"Industrie", indem sie eine Fabrik zur Hervorbringung geistiger Werke aufrichten wollte. Solange die Filmwirtschaft Filme dieser Richtung herstellte, musste sie ein zweifelhaftes Geschäft und ein schlechtes Kunstmittel sein. Filme als Ware bedeutet erprobtes Klischée, verantwortungsloses Unterhaltungsprodukt[2]. Solange der Film als industrielles Erzeugnis gewertet wurde, musste es zwecklos sein, ihn geistig beeinflussen zu wollen. Um deutsches Volks- und Kulturgut darstellen zu können, musste der Film "als anerkannte Kunstform dem Begriff der Ware entrissen werden"[3]. Mit der Beseitigung des Händlergeistes blieb freilich der Händler selbst. Das muss aber so sein, denn die Film-

---

[1] Erdmann. Filmtechnik Nr.4 vom Februar 1930.

[2] Eine Schuld an der Entwicklung der Filmkunst in dieser Richtung traf den alten Staat. Hätte der Film von vornherein staatliche positive Einflüsse -nicht nur vonseiten der Zensur- erfahren, dann hätte er sich nicht im Rahmen der kapitalistischen Produktionsweise entwickeln können. Vergl. Kap. 3.I.

[3] Dr.Goebbels in seiner Kaiserhof-Rede am 8.5.1933.

wirtschaft,ist eingestellt auf internationale Marktwirtschaft, auf kapitalistische Erzeugungsweise. Der internationale Markt ist Produktionsbasis für den internationalen Film und zur Deckung seiner Produktionskosten notwendig. Die Kosten eines Films sind festgelegt durch seinen Einbau in die kapitalistische Wirtschaft und seine Verflechtung mit anderen Wirtschaftszweigen. Für die Entwicklung des Films war es aber verhängnisvoll, dass man Begriffe wie Geschäft- und Kassenerfolg zu stark gegen die Kunstbestrebungen ausspielte.

Mit der Erkenntnis dieserZusammenhänge wurde die Filmwirtschaft auf eine höhere Ebene gehoben, der Film als Kulturgut anerkannt. Die wilde Spekulation, die liberalistisch-kapitalistische Ausbeutung wurde durch das Gesetzeswerk der Regierung verhindert. Dem Film wurden soziale, wirtschaftlich gesunde Daseinsgrundlagen gegeben und eine Produktion, die auf niedere Instinkte und Lücken im Zensurgesetz spekulierte, unmöglich gemacht. In den vom Staat eingesetzten Instanzen[1] wurden Organe geschaffen, die die Filmindustrie künstlerisch und kulturpolitisch beraten sollten.

Der kommende Film musste sich national umgestalten. Er konnte seiner kulturellen Sendung nur gerecht werden, wenn er an den staatlichen Ideen des deutschen Volkes zu seinem Teil formen und bilden half. Das hatte zur Voraussetzung, dass zunächst eine Ausstossung der unlauteren, fluktuierenden und spekulativen Elemente aus allen Zweigen des Filmschaffens erfolgte und das gesamte Filmwesen auch von der personellen Seite her reinlichen Zuständen zugeführt wurde[2]. Für den nationalsozialistischen Staat bedeutete der Film ja mehr als ein Industrieprodukt. Den Film auf ein höheres Niveau heben hiess, ihn dem Einfluss derer entziehen, die die "Filmindustrie" jahrelang unkontrolliert betreiben konnten. Stellte der Film bisher eine in sich zersplitterte, überwiegend ungeistig, spekulativ eingestellte Gruppe der Erwerbswirtschaft dar, so musste er aus der neuen Erkenntnis heraus wirtschaftlich und personell reformiert werden. Dass diese Bereinigung vorgenommen wurde, ohne in die innere Gesetzlichkeit der Kunst einzugreifen, war Voraussetzung. Dagegen musste der Film in seinem Schaffen auf seinen schlechten

---

1) Reichsfilmkammer, Filmkreditbank, Reichsfilmdramaturg etc.

2) Gessner. Filmkurier Nr.1o4 vom 5.4.1933.

Organismus hin kontrolliert und gesäubert werden[1]. Er hatte andere Aufgaben zu erfüllen, als in der vergangenen Zeit möglich war. Er war dazu berufen, die Seele des Volkes aus den Niederungen der abgelaufenen Zeit empor-zu-ziehen zu dem Geist, der Deutschland gross gemacht hatte. "Der Film muss sich einsetzen für deutsches Wesen und deutsche Art, sodass, was sonst auf den Gebieten des Schaffens gilt, auch für ihn gelten würde: die Deutschen in der Welt voran!"[2].

## 3.II[b].1. Die organisatorischen Massnahmen.

### Das Reichsfilmkammergesetz.

Bei der Neuordnung des Filmwesens ging der Nationalsozialismus von der Tatsache aus, dass zur Entwicklung de Filmkunst wirtschaftliche Belange gewahrt bleiben mussten Im Zuge der Bemühungen der Reichsregierung um den Wiederaufbau wurden daher Einrichtungen geschaffen, die das Vertrauen zur Filmwirtschaft stärken und eine erfolgreiche Zusammenarbeit von Kapital und Gewerbe gewährleisten sollten. Der Film wurde zunächst als wichtiger Kulturfaktor in die Reichskulturkammer[3] eingegliedert.

---

1) Der Weg zu einem neuen Filmstil musste über eine grundlegende Erneuerung des Manuskripts führen. Um der Filmproduktion hierbei behilflich zu sein, wurde bei der Reichsfilmkammer ein dramaturgisches Büro eingerichtet, welches folgende Aufgaben hatte: die Filmindustrie in allen dramaturgischen Fragen zu unterstützen, die Produktion in Fragen des Manuskripts, bei der Umarbeitung von Stoff zu beraten, Filmstoffe (Manuskripte und Drehbücher) darauf zu prüfen, ob ihre Verfilmung mit den Bestimmungen des geltenden Lichtspielgesetzes vereinbar wären, bei Zensurverboten die Firmen hinsichtlich etwaiger Abänderungsmöglichkeiten zu beraten, zu verhindern, dass Stoffe behandelt wurden, die dem Geist der Zeit zuwiderliefen und schliesslich einer Serienfabrikation entgegenzuwirken. Die Arbeit des dramaturgischen Büros wurde nach Inkrafttreten des Lichtspielgesetzes vom 16.2.1934 am 1.3.34 durch die darin geschaffene Instanz des Reichsfilmdramaturgen unterstützt.

2) Dr.Goebbels am 28.3.1933 in seiner Rede an die Filmschaffenden.

3) In dem vom Reichskabinett am 22.9.1933 verabschiedeten Reichskulturkammergesetz war die berufsständische Zusammenfassung aller Tätigkeitszweige unmittelbaren und mittelbaren Schaffens in der Kultur festgelegt (Schrifttum, Presse, Rundfunk, Theater, Musik, Bildende Künste und Film).

Hierdurch gab der neue Staat seinem Willen Ausdruck, dass der Film als Kultur- und staatspolitischer Aufklärungsfaktor gleichberechtigt neben die anderen Mittel der Beeinflussung trete. Durch die Reichsfilmkammer erfolgte danach die Zusammenfassung aller Kräfte zur geistigen Hebung und wirtschaftlichen Stärkung der deutschen Filmproduktion. Sie ist das Krönungsstück der organisatorischen Fundamentierung des neuen Filmschaffens.

Das Filmkammergesetz vom 14.7.1933, welches insgesamt 7 Paragraphen enthält, statuiert die Filmkammer als öffentlich-rechtliche Körperschaft, welche nach dem Gesetz die Aufgabe hat, das deutsche Filmgewerbe im Rahmen der Gesamtwirtschaft zu fördern, die Belange der einzelnen Gruppen dieses Gewerbes untereinander sowie gegenüber dem Reich, den Ländern und Gemeinden zu vertreten und einen gerechten Ausgleich zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern herbeizuführen. Die Organe der Filmkammer sind ihr Präsidialrat, der dem Präsidenten zur Seite steht und vom Präsidenten der Reichskulturkammer, dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, berufen wird. In diesen Präsidialrat werden je ein Vertreter des Propagandaministeriums und des Reichswirtschaftsministeriums entsandt, ferner der Geschäftsführer der Reichsfilmkammer, sowie zwei Persönlichkeiten aus dem Kreis der 5000 freien deutschen Filmschaffenden, die in der Reichsfachschaft Film vereinigt sind.

In der Form der Reichsfilmkammer[1] trat damit das deutsche Filmschaffen geschlossen in die grosse zusammenfassende Front des künstlerischen und kulturellen Aufbaues. Mit ihr wurde der Grundstein zu der ständischen Neuordnung der deutschen Filmwirtschaft gelegt, weil durch den Zusammenschluss aller am deutschen Film Tätigen zu gemeinsamer Arbeit die Gesundung des ganzen Wirtschaftszweiges herbeigeführt werden sollte. Massgebend hierfür war die Erkenntnis, dass sich im Film die Wirtschaft mit den Erfordernissen des Tages und den künstlerischen Dingen so stark berührt, dass zunächst eine Basis für den künstlerischen Aufbau geschaffen werden musste[2]. Durch die Zusammenfassung aller Kräfte wurde die notwendige wirtschaftliche Stärkung durchgeführt und wurden gleichzeitig Sicherungen und Vorkeh-

---

[1] Ihre erste konstituierende Sitzung fand am 7.8.1933 statt.

[2] "Geistiger Aufstieg ist ohne gesunde wirtschaftliche Grundlage nicht möglich"; so heisst es in der amtlichen Begründung zum Filmkammergesetz.

rungen getroffen, um Fehlleitungen und das Risiko minderwertiger Filmproduktionen von dem zum Neubau berufenen Teil des Films fernzuhalten. Die Einfügung aller schaffenden Elemente in das Autoritäts- und Führerprinzip musste diese Entwicklung beschleunigen. So verankerte das Gesetz den Gedanken, dass die berufsständische Zusammenfassung wie auf allen Gebieten deutschen Lebens, so auch auf dem des Films als Grundlage für den Aufstieg dienen sollte[1]. Das Gesetz fasste alle am deutschen Film Schaffenden einheitlich zusammen, um nur diejenigen wirken zu lassen, deren Eignung in persönlicher wie wirtschaftlicher Hinsicht gewährleistet war. Diese Zusammenfassung, die dem ständischen Aufbaugedanken der NSDAP. konform ist, fasste neben der Filmkreditbank[2] alle Berufsgruppen des Filmgewerbes zusammen, wobei sich letztere in die bisherigen Fachverbände gliederten. Die Filmkammer als Körperschaft öffentlichen Rechts bildete mit der Reichsschrifttums- , Reichspresse-, Reichsrundfunk- und Reichstheaterkammer die Reichskulturkammer[3]. Im Schosse der Reichsfilmkammer fanden ausserdem die prinzipiellen Fragen des deutschen Films, die des Urheberrechts, der Aus- und Einfuhr usw. ihre Behandlung. Filmbank, Filmfachschaft und deutscher Lehr- und Kulturfimlbund wuchsen in der Filmkammer schnell auf, während ein neu errichtetes dramaturgisches Büro[4] Beratung vor Beginn jeder Film-

---

1) Wenn in dem Gesetz von einer vorläufigen Filmkammer die Rede war, so bedeutete das nur die Möglichkeit einer Strukturveränderung in dem Sinne, dass jederzeit eine Anpassung an einen anders gearteten berufsständischen Aufbau gegeben war.

2) Nach § 3 des Filmkammergesetzes umfasst diese die Filmkreditbank G.m.b.H. und alle Berufsgruppen des Filmgewerbes, insbesondere Filmherstellung, Filmbearbeitung Filmvertrieb, Filmvorführung, Vergebung von Urheber- und Patentrechten an die Filmherstellung, Vertrieb und Filmvorführung und Filmschaffende.

3) Die Zugehörigkeit zur Filmkammer wurde Pflicht und Voraussetzung für die Mitarbeit am deutschen Film. Die Mitgliedschaft der Kammer wurde erworben durch Erwerb der Mitgliedschaft bei einem der Verbände der vorangeführten Fachgebiete.

4) Das Dramaturgische Büro der Reichsfilmkammer wurde nach Erlass des neuen Lichtspielgesetzes vom 16.2.1934 in seinen Aufgaben dem deutschen Film gegenüber durch den Reichsfilmdramaturgen ergänzt.

herstellung gewährte, und durch ein Titelregister ein vorläufiger Titelschutz erfolgte[1].

Nach den Prinzipien des Nationalsozialismus war in der Filmkammer zum ersten Male ein Berufsstand zusammengefasst und der Grundgedanke des ständischen Aufbaus fast restlos erfüllt. Die Kammer gab damit als erste berufliche Körperschaft das Vorbild für diesen Aufbau des gesamten Kulturschaffens in Deutschland, das Vorbild für die später konstituierte Reichskulturkammer, in welcher sie nach deren Gründung als Reichsfilmkammer fest verankert werden konnte. Die einzelnen Sparten des Films mussten hierzu nach den herrschenden nationalsozialistischen Grundsätzen um- oder neuaufgebaut werden. Durch den ständischen Aufbau wurden gleichzeitig die wirtschaftlichen Voraussetzungen für die Filmarbeit im nationalsozialistischen Staat geschaffen, nach denen dann die künstlerischen Formen gefunden werden konnten, die den geistigen Ansprüchen des deutschen Volkes genügten.

Um die Filmkammer in ihrer Bedeutung zu erfassen, muss man die Vergangenheit betrachten, die aus dem deutschen Filmmarkt den liberalistischsten aller Märkte und eine skrupellose Form des Kapitalismus und der Spekulation in der Kunst entwickelte. Die Filmkammer ging in ihrer Bedeutung über alles hinweg, was in den Gremien der Vergangenheit an Arbeit für die Gesamtheit des Films jemals zu leisten versucht wurde. Sie überwand durch die Durchführung des nationalsozialistischen Prinzips der Ueberwindung des Klassenkampfes jede frühere Zusammenschlussbewegung, in-dem sie alle Filmschaffenden in eine übergeordnete Organisation zwangsläufig einbezog. Gewiss stand man mit dem Gesetz erst am Anfang einer Entwicklung, die ein Umlernen derjenigen erforderte, die im Film nur das Objekt privatkapitalistischen Profitstrebens sahen. Wie organisch dabei die neue Filmkammer aus dem Wertvollen der Vergangenheit sich entwickelte, ging aus der Tatsache hervor, dass die neue gesetzliche Regelung anstelle der alten Verbände nach ihrer Gleichschaltung keine neuen Gebilde setzte, sondern sie weiter als Träger ihres Eigenlebens bestehen liess. Bis zur Revolution waren alle wirtschaftstragenden Organisationen des Films

---

[1] Vor der nationalen Erhebung lagen historische oder künstlerisch wertvolle Filme in den Archiven einzelner Städte bezw. im Reichsarchiv zu Potsdam. Durch das von der Reichsfilmkammer errichtete und dem Präsidenten der Reichskulturkammer am ersten Jahrestage der nationalen Revolution übergebene Reichsfilmarchiv wurde zum ersten Male eine Zentralstelle für die Sammlung derartiger wertvoller Bildstreifen geschaffen und ein Wunsch erfüllt, der seit Bestehen des deutschen Films latent war.

reine Arbeitgeberorganisationen gewesen. Dieser Zustand wurde beendet. Im übrigen aber knüpfte die Reichsfilmkammer durch die Uebernahme der bestehenden Spitzenorganisationen der deutschen Filmindustrie[1]) an das seit 10 Jahren organisch Gewordene an und gliederte nur noch in diesen Verband die neuen Gruppen der Filmschaffenden als Fachschaft, der Filmbank als unabhängiges Kreditinstitut, der urheberrechtlichen Organisation und Lizenzhalter und der spezifisch filmtechnischen Rohfilmproduzenten ein[2]). Das Filmkammergesetz kannte kein Aussenseitertum mehr, und dieser Zwang zur Einordnung eines jeden ist die Haupterrungenschaft der neuen organisatorischen Regelung.

Zusammenfassend ist zum deutschen Filmkammergesetz festzustellen, dass die Erwartungen, die an die Errichtung der Filmkammer geknüpft warden, sich in der kurzen Zeit ihres Bestehens ohne Einschränkung erfüllt haben. Die durch das Gesetz und die Durchführungsbestimmungen getroffenen Einrichtungen haben sich als durchaus geeignet erwiesen, die überaus schwierigen Aufgaben beim Aufbau der deutschen Filmwirtschaft ihrer Lösung näher zu bringen.

## 3.II$^{b}$.2. Das neue Lichtspielgesetz.

Theoretisch sind zwei Arten einer positiven Filmpolitik des Staates möglich: man lässt um des Guten willen auch das Schlechte zu, unterdrückt es nur in äussersten, durch das Strafgesetz bestimmten Fällen, unterstützt aber mit allen Mitteln jede Art wertvoller Schöpfung. Dergestalt war die frühere Filmpolitik. Der andere Weg ist der, dass man den Film bewusst zum Ausdruck einer bestimmten Geisteshaltung macht. Dann genügt nicht eine tolerierende Einstellung. Es liegt dann aber auch beim Staat ein ungleich höheres Mass an Verantwortung für Inhalt und Wert der Filmproduktion.

---

1) Die frühere Spitzenorganisation der Filmindustrie war eine reine Arbeitgeberorganisation und umfasste Hersteller, Atelierbesitzer, Verleiher und Theaterbesitzer. Im Vergleich hierzu verkörpert die Filmkammer im Sinne des ständischen Aufbaus einen gänzlich neuen Gedanken.

2) Dr.Scheuermann, Präsident der Reichsfilmkammer (Filmkurier vom 21.11.1933).

Während die Regierung mit der Gründung der Filmkreditbank im Juni 1933 und der Errichtung der Reichsfilmkammer auf Grund der Gesetze vom 14.7. und 22.9. 1933[1] die Massnahmen zum Wiederaufbau des deutschen Filmwesens auf wirtschaftlichem und berufsständischem Gebiet zunächst abschloss, schuf sie anschliessend in dem Lichtspielgesetz vom 16.2.1934 die gesetzliche Grundlage, die dem Film als Kultur-Propagandamittel die ihm gebührende Stellung im neuen Staat sicherte. War die gesetzliche Regelung des Lichtspielwesens insbesondere auf dem Gebiet der Filmzensur[2] negativ, so nahm der neue Staat für sich in Anspruch, positiv am Werden des deutschen Films mitzuarbeiten. In diesem Sinne ging das Lichtspielgesetz in der neuen Fassung erstmalig von dem Grundgedanken aus, dass die Aufgaben des Staates nicht rein verbietender Art sein konnten, sondern der Staat ihnen nur gerecht werden konnte, wenn er dem gesamten Filmschaffen seine Aufmerksamkeit zuwandte.

Schon vor dem Erlass des Gesetzes nahm der Staat auf Grund des Gesetzes über die Vorführung ausländischer Bildstreifen vom 2.6.1933[3] auf die Besetzung der in Deutschland hergestellten Filme Einfluss. Er brauchte daher seine Fürsorge nur noch dem Werden des Filmwerkes von der Entstehung des Gedankens (Idee und Manuskript) bis zur Verfilmung zu widmen. In diesem Sinne sollten die nun neu geschaffenen Instanzen nicht nur einen evtl. Schaden abwehren, sondern sie sollten das dem Inhalt und der Form nach Schlechte bei den entstehenden Filmen unterdrücken und gleichzeitig das Gute fördern. Dies ist vor allem die Aufgabe des neuen Reichsfilmdramaturgen, der zugleich eine Art obligatorischer Vorzensur ausübt[4].

---

1) RGBl.I.S.483 und 661.

2) Das am 17.2.34 erlassene neue Lichtspielgesetz setzte jenes Gesetz ausser Kraft, welches, durch 3 Novellen nicht wesentlich geändert, über ein Jahrzehnt die Handhabung der deutschen Filmzensur bestimmte. Es betonte in seiner ganzen Struktur das Negative, die Verbotsbestimmungen, und ermöglichte jeden politischen Eingriff in die Filmproduktion, wobei zugleich der weltanschauliche Boden der von dem Gesetz verfolgten Kulturpolitik ein ewig schwankender, unübersehbarer war. (Frankfurter Zeitung Nr.2o7/8 vom 25.4.1934).

3) RGBl.I.S.393.

4) Die Aufgaben und Rechte des Reichsfilmdramaturgen werden in dem 1. Abschnitt des neuen Gesetzes (§ 1 - 3) umrissen. Sein Ziel ist nach seinen eigenen Worten, einen vernünftigen Ausgleich zwischen den Ansprüchen wirtschaftlicher und künstlerischer Art herbeizuführen (Filmkurier Nr.33 vom 7.2.1934). Er erblickt seine Aufgabe darin, dass die Produktionen neben ihren durchschnittlichen Unterhaltungsfilmen einen gewissen Prozentsatz von Standardfilmen herstellen. Sämtliche Spielfilme müssen ihm vor der Verfilmung im Entwurf und im Drehbuch zur Begutachtung eingereicht werden. Der Reichsfilmdramaturg prüft, ob ihre Verfilmung mit den Bestimmungen des Gesetzes, dem Gedankengut des neuen Staates, übereinstimmt und berät bei der evtl. Aenderung die Filmproduktion.

Die Vorprüfung des Manuskripts und Drehbuches war ein alter Wunsch mancher Kreise der Filmwirtschaft. Durch sie wird das geschäftliche Risiko, das ein Zensurverbot für jede Firma bedeutet, beträchtlich abgeschwächt. In der Vorprüfung und der Beratung bei der Bearbeitung von Filmstoffen lag der entscheidende Punkt für die praktische Auswirkung des neuen Gesetzes. Der nationalsozialistische Staat hatte sich damit ein brauchbares Instrument geschaffen, die Filmproduktion zu leiten.

In dem neuen Lichtspielgesetz wurde mit der Vereinheitlichung in der Handhabung der Zensur auch den Urteilsnormen eine inhaltlich bestimmtere Fassung gegeben[1]). Die politischen Maßstäbe verschiedenster Art versteckten sich nun nicht mehr hinter rein formalen Urteilen, sondern wurden klar und deutlich aufgestellt. Zu den Gründen eines Verbotes für Jugendliche tritt ausser den bisherigen die "schädliche Einwirkung auf die staatsbürgerliche Erziehung oder die Pflege des deutschbewussten Sinnes". Bei der Aufzählung der allgemeinen Verbotsgründe[2]) wird nach den neuen Bestimmungen die Zulassung auch versagt, wenn die Vorführung des Films das nationalsozialistische, religiöse, sittliche oder künstlerische Empfinden zu verletzen geeignet ist. Erwähnt sei auch, dass das neue Lichtspielgesetz eine weitere Reihe von Neuregelungen in der Filmzensur bringt, die

---

1) Die Filmprädikate, aufgrund deren Ermässigungen der Lustbarkeitssteuer bewilligt werden, und die schon deswegen eines der wichtigsten Anreizmittel zu einer wertvollen Produktion waren, wurden bereits im Juli 1933 gelegentlich der neuen Ordnung der Vergnügungssteuerbestimmungen und der dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht angegliederten Filmkammern -diese treffen die Entscheidung darüber, welche Filme steuerlich bevorzugt werden- vermehrt und in neuer Form festgelegt. Neben den alten Prädikaten "volksbildend und künstlerisch" konnte nunmehr ein Film auch für "staatspolitisch wertvoll" und für "kulturell wertvoll" erklärt werden; als besondere Auszeichnung wurde die Bezeichnung "besonders wertvoll" verliehen.

2) Sie sind die im alten Gesetz aufgeführten geblieben: Gefährdung lebenswichtiger Interessen des Staates, der öffentlichen Ordnung und Sicherheit, des deutschen Ansehens oder der Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten, verrohende oder entsittlichende Wirkung, Verletzung des religiösen Empfindens.

im folgenden nur andeutungsweise genannt sein sollen[1]. Die Filmprüfung wird nicht mehr ausschliesslich nur nach polizeilichen, sondern nunmehr auch nach künstlerischen Gesichtspunkten vorgenommen. Der Dualismus von Filmzensur und Steuerprüfung wurde beseitigt und die Beurteilung von Filmen auf eine Reichsinstanz übertragen. Im Zusammenhang damit erfolgte die Aufhebung der Filmprüfstelle in München[2]. In dem Zensurverfahren wurde die Einführung des Führerprinzips vorgenommen. Die Entscheidung liegt allein beim Vorsitzenden der Kammer. Die Beisitzer sind sachverständige Berater der Vorsitzenden. Des weiteren wurde das Vorschlagsrecht der Verbände und die Berufung der Beisitzer aus den Kulturkammern beseitigt und das Widerrufsverfahren nur auf Anordnung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda ermöglicht. Schliesslich enthält das neue Lichtspielgesetz auch noch die Aufhebung des absoluten Kinobesuchverbots für Kinder unter 6 Jahren[3] und die Befreiung derHersteller von Amateur- und Schmalfilmen von der Verpflichtung, diese der Filmprüfstelle vorzulegen. Auf die zensurmässige Ueberwa-

---

1) Die Darstellung folgt hier dem amtlichen Kommentar zum Lichtspielgesetz (Filmkurier Nr.42 vom 17.2.1934).

2) Die Filmprüfung in der vergangenen Periode erfolgte durch die Prüfstellen Berlin und München, die mit beamteten Vorsitzenden und 4 Beisitzern besetzt waren. Für Beschwerden auf etwaige Verbote bestand die Oberpfüfstelle in Berlin. Sie entschied auch über Anträge von Landesregierungen auf Widerruf von den Prüfstellen bereits ausgesprochener Zulassungen. Neben der vom Reich ausgeübten Filmzensur bestand weiter eine Ueberpfüfung der bereits geprüften Filme nach ästhetischen Gesichtspunkten durch zwei Landesstellen: die preussische Filmstelle beim Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin und die Bayrische Lichtspielstelle in München. Die Prüfung beruhte auf den Bestimmungen des Reichsrates über die Vergnügungssteuer und hatte den Zweck, gewisse Filme, die staatspolitisch bedeutsam, volksbildend, künstlerisch oder Lehrfilme waren, steuerlich zu bevorzugen.

3) Die besonderen Verbotsgründe für Jugendliche wurden der Zeit entsprechend erweitert.

chung der Schmalfilme konnte selbstverständlich aus Gründen der Staatssicherheit nicht verzichtet werden. Es bedeutet jedoch für den Amateur eine wesentliche Erleichterung, wenn er die erforderliche Vorführungsgenehmigung von seiner Ortspolizeibehörde erhalten kann.

## 3.2c. Die Finanzierung der Filmproduktion im nationalsozialistischen Staat.

### 1. Die Filmkreditbank.

Nach der Machtübernahme durch den Nationalsozialismus kündete der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Massnahmen zur Gesundung und Förderung der deutschen Filmwirtschaft an, die unter Zusammenfassung aller Kräfte dem deutschen Film eine gesunde Finanzierung auf der einen Seite und stabile Marktverhältnisse andererseits schaffen sollten. Im Zuge der Verwirklichung dieser beiden Aufgaben, mit deren Lösung dank der Initiative des Reichsministers bereits im Herbst 1933 begonnen wurde, wurden Einrichtungen geschaffen, die geeignet waren, das Vertrauen in die Filmwirtschaft zu stärken und eine erfolgreiche Arbeit von Kapital und Produktion herbeizuführen. Schuf das Filmkammergesetz jenen Bestand von Personen und Gesellschaften, die an dem Aufbauwerk des Filmes mitzuarbeiten berufen waren, so wurde in der Errichtung der Filmkreditbank eine weitere Gewähr für die Festigung der wirtschaftlichen Fundamente des deutschen Films gegeben, Der Ausbau der Kontrolltätigkeit, der besondere Wert, den die Filmbank auf ihre treuhänderischen Funktionen legte, waren besonders dazu angetan, in dieser Richtung zu wirken.

Die Frage der Filmfinanzierung bildete, wie aus dem Verlauf dieser Untersuchung ersichtlich, eines der heikelsten und leidigsten Kapitel im deutschen Filmwesen. Die Massnahmen, die zur Beseitigung der bestehenden Methoden und Verfahrensweisen bei dieser Kapitalbeschaffung getroffen wurden, erfolgten unter aktiver Teilnahme und Anregung der Regierung. Durch die Filmbank wurde dabei nicht nur einem Wirtschaftszweig ein neuer Auftrieb gegeben, sondern es ist auch vermieden worden, dass die Produktion sich mehr und mehr auf einige wenige Grossbetriebe konzentrierte. Mit einer Gewichtsverschiebung in

entgegengesetzter Richtung war weiterhin eine gerechtere Risikoverteilung zwischen den einzelnen Sparten verbunden.

Die Reichsfilmkammer und die Filmkreditbank waren gegründet worden, um der Zerrissenheit der deutschen Filmproduktion zu steuern. Mit der Schaffung der Filmkreditbank, Gesellschaft mit beschränkter Haftung, deren Kapital von 2oo ooo.- RM von der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie und den deutschen Grossbanken aufgebracht wurde, sollte erreicht werden, "dass das Kapital, welches angefangen hatte, sich vom Filmmarkt zurückzuziehen, wieder Interesse für die deutsche Filmerzeugung bekundete, und es sollte damit die Möglichkeit gegeben werden, auch unter schwierigen wirtschaftlichen Verhältnissen eine Filmerzeugung auf gesunder geldlicher Grundlage durchzuführen".[1] Die Filmkreditbank, die mit ihren betriebswirtschaftlichen Kontrollen und treuhänderischen Funktionen das Risiko der Filmerzeugung beschränken musste, hatte den Zweck, den zusätzlichen Bedarf der deutschen Filmwirtschaft zu decken und ihn dort zu finanzieren, wo dies infolge der grossen politischen Umwälzungen der Zeit nach der Machtübernahme nicht möglich war. Das neue Finanzierungsinstitut bezweckte die restlose Entfaltung der Privatinitiative und die Versorgung des deutschen Marktes mit den notwendigen Filmen, insbesondere abendfüllenden Tonfilmen, auf einer gesicherten finanziellen Grundlage, wobei auf eine gesunde Mischung von Gross- und Mittelfilmen Wert gelegt wurde. Mit der Errichtung der Bank gelangte somit ein Teil des von der Spitzenorganisation vorbereiteten Planes für die Gesundung des deutschen Films zur Ausführung, der auf der Grundlage des unter staatlicher Förderung stehenden Selbsthilfegedankens der Wirtschaft beruhte und jede, wie auch immer geartete Subvention ausschloss[2]. Die Tätigkeit der Bank sollte dabei denjenigen Interessenten zugute kommen, die in Form von bargeldlosen Sachleistungen Kredite an Filmfirmen gaben. Diesen Gläubigern wurde weitestgehende Gewähr für dieSicherung und ordnungsmässige Abwicklung der Geschäfte gegeben.

Die kapitalmässige Ausstattung der Filmkreditbank erfolgte unter grosszügiger Mitwirkung der Grossbanken.

---

[1] Aus der amtlichen Begründung zum Filmkammergesetz.

[2] Vergl. das im Spio-Plan enthaltene Projekt der Filmbank. Kap. 3.I.

Bald nach der Gründung lagen dem Unternehmen Kreditzusagen von ca. 10 Millionen RM vor, die von der Spitzenorganisation, der Reichskreditgesellschaft, der Deutschen Bank und Diskontogesellschaft, der Dresdner Bank und der Commerz- und Privatbank übernommen wurden. Diesen gewährten 10 Millionen-Rediskontkredit hat die Bank übrigens noch nicht voll in Anspruch zu nehmen brauchen[1]. Das kam daher, dass die deutsche Filmproduktion auch nach der Gründung des Instituts über eine nicht unerhebliche private Finanzierung verfügte und diese nicht entbehren durfte, da die eigene Kapitalbildung sich vorläufig nicht genügend entwickeln konnte.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass mit der Konstituierung der Filmkredit-Gesellschaft mit beschränkter Haftung das Fundament für den wirtschaftlichen Aufbau der deutschen Filmindustrie geschaffen wurde[2]. Die Kapitalisierungskontrolle, die man in diesem Institut als der Mittlerin zwischen den Zentralbanken und der Filmwirtschaft geschaffen hatte, war Voraussetzung für das Gelingen der deutschen Produktion überhaupt. Während die letzteren nur Kredite eröffneten, oblag es nunmehr den Bank

---

1) Nach Gründung der Filmkammer, welcher die Filmkreditbank angegliedert war, wurde am 12.8.1933 die Ueberleitung sämtlicher Geschäftsanteile der Bank auf die Kammer durchgeführt.

2) Bezeichnend für die Beurteilung der Filmkreditbank war auch die Stellungnahme des Auslandes zu dieser Gründung. Von der Notwendigkeit eines derartigen Instituts für eine nationale Filmwirtschaft ausgehend, prophezeite man aus der nunmehr folgenden Sanierung des deutschen Films seine erhöhte Konkurrenz gegenüber der heimischen Produktion (Frankreich), oder man forderte zur Nachahmung der deutschen Massnahmen auf. So wurde z.B. in Wien eine "Filmkontroll- und Finanzierungs-Gesellschaft A.B." gegründet, deren Zweck die Förderung und Finanzierung der Filmproduktion in Oesterreich und in anderen Ländern und jede weitere damit in Zusammenhang stehende Tätigkeit war (Filmkurier Nr.141 vom 19.6. 1933). Der Aufbau der Bank lehnte sich stark an das deutsche Vorbild an (Lichtbildbühne Nr.229 vom 2.1o. 1934). In ähnlicher Weise wurde in der Tschechoslowakei beschlossen, bei der Altstädter Sparkasse G.m.b. H. eine provisorische Filmfinanzabteilung ins Leben zu rufen, die die Vorarbeiten zur Schaffung einer Filmbank treffen sollte (Filmkurier Nr.129 vom 5.6.1934).

als Treuhand- und Kontrollstelle, die zweckdienliche Verwendung und Verteilung der zur Verfügung gestellten Mittel zu überwachen und hierbei auch geistige und nationale Gesichtspunkte zur Geltung zu bringen.

### 3.II$^{c}$.2. Die Finanzierung der Produktion durch die Bank.

Mit der Gründung der Filmkreditbank war für die deutsche Tonfilmproduktion durch die nationalsozialistische Regierung das Finanzierungsinstitut geschaffen worden, um dessen Errichtung sich sämtliche Sparten bereits in der letzten Stummfilmperiode, vor allem aber wegen der mit dem Tonfilm verbundenen grösseren Belastungen immer wieder bemüht hatten. Zur Sicherung gegenüber den früher häufig wenig zuverlässigen Methoden der Durchführung eines sogenannten Filmgeschäfts sah die Filmkreditbank in Verbindung mit den Bestimmungen der Filmkammer eine ausgedehnte und, wie die Zeit seit dem Bestehen der Bank ergeben hat, ausreichende Kontrolle vor.

Zunächst ist die Voraussetzung für den Abschluss eines Finanzierungsvertrages, dass der Hersteller einem Verbande angehört, welcher der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie e.V. angeschlossen ist. Der Produzent hat ausserdem den Nachweis über einen mit einem Verleiher -der ebenfalls einem Spio-Verbande angehören muss- abgeschlossenen Lizenzvertrag für Deutschland ~~nachzuweisen~~ beizubringen und ein kurbelfertiges Drehbuch nebst Besetzungsplan mit sämtlichen urheberrechtlichen Befugnissen vorzulegen, von denen sich die Bank letztere zur zusätzlichen Sicherung mit allen sonstigen Rechten übereignen lässt. Der Hersteller muss ferner über die Weltlizenzrechte des Films verfügungsberechtigt sein.

Die Finanzierung der Films -es wird sich in der Hauptsache den heutigen Verhältnissen nach um Tonfilme handeln- erfolgt von Fall zu Fall unter der Bedingung, dass der Hersteller etwa 3o % der Produktionskosten zuzüglich 15 % Ueberschreitungsreserve sowie 3o % der Kopiekosten für Deutschland in bar aus eigener Kraft aufbringt. 4o % der Gesamtaufwendungen für den Film stellen die Garanten, d.h. die Atelierbesitzer, die Kopieranstalt, der Verleiher und führende Theaterbesitzer zur Verfügung. Den Rest von 3o % übernimmt die Kreditbank.

Bei einem Film mit 150 000.- RM Herstellungskosten stellt sich damit die Rechnung wie folgt:

Herstellungskosten: 150 000.- RM, davon 30 % = 45 000.- RM,(70 % = 150 000.- RM.)
Ueberschreitungsreserve 15 % = 22 500.- RM, davon 30 % = 6 750.- RM,(70 % = 15 750.- RM.)
Kopien: 27 500.- RM, davon 30 % = 8 250.- RM,(70 % = 19 250.- RM.)

Hersteller = 60 000.- RM,(140 000.- RM.)

Auf die Barleistung des Herstellers können auch angemessene Zahlungen für den Erwerb von Sachleistungen (Drehbuch usw.) Anrechnung finden.

Als Treuhänder für die Kreditgeber, gleichzeitig aber auch im Interesse der Kreditnehmer und des Aufbaus einer gesunden Filmwirtschaft wird von der Bank laufend durch eine Treuhandstelle eine Aufwandskontrolle vom Beginn der Idee eines Films an bis zum letzten Herstellungstag ausgeübt. Sämtliche Rechte aus dem deutschen Lizenzvertrage werden der Bank zur Sicherung und zur Abwicklung der Kredite übertragen. Das Gleiche gilt von allen übrigen Weltvertriebsrechten. Der deutsche Verleiher tritt in dem Umfange seines Lizenzvertrages mit dem Hersteller dem Finanzierungsvertrage bei, den der Hersteller mit der Bank abschliesst. Auch der Rückfluss aus dem Verleih wird kontrolliert[1]). Diese Tätigkeit ist für den Produzenten als aktive Mitarbeit gedacht, sodass der einzelne Fabrikant während der Herstellung nicht nur Personal sparen kann, sondern auch durch die Zurverfügungstellung besonders geschulter Fachleute eine zielsichere, verbilligte Produktionsführung gewährleistet erhält. Strengste Sparsamkeit liegt damit der Herstellung des Films zugrunde. Es wird darüber gewacht, dass alle Verpflichtungen den Lieferanten, dem Atelierbesitzer, den Kopieranstalten, vor allem auch den Mitwirkenden gegenüber bis zum letzten Komparsen erfüllt werden[2]). Daneben ist für den Verleiher eine Theaterkontrolle ausgebaut, die auch hier jeden Versuch unzuverlässiger Handlungen ausschalten soll.

---

[1]) Die Ueberschüsse aus der für ihre kontrollierende Tätigkeit zu berechnenden Bearbeitungsprovision sollen in erster Linie dazu dienen, einen Reservefonds anzusammeln. Besondere Gewinne will sich die Filmkreditbank -das ist ausdrücklich hervorgehoben- nicht auf Kosten der Filmproduzenten verschaffen. Sie trägt damit gemeinwirtschaftlichen Charakter.

[2]) Durch diese Bestimmungen sind heute Phantasiegagen für Stars oder Solodarsteller kaum mehr möglich.

Die Bereitstellung des Kredits durch die Filmkreditbank erfolgt in der Weise, dass der Hersteller der Bank diejenigen Akzepte, welche er von den deutschen Verleihern erhalten hat, und weiterhin eigene Akzepte bis zur Gesamtsumme des 7o %igen Kredits übergibt. Auf Grund dieser Unterlagen besorgt die Bank einen Diskontkredit. Entsprechend dem Finanzbedarf für die Herstellung des Films werden die Gelder bereitgestellt. Die Auszahlung erfolgt in der Regel entweder durch die Bank direkt an die Berechtigten, oder es erfolgt Zahlung an eine Vertrauensperson der Bank, welche gleichzeitig die Herstellung des Films überwacht. Eine Prolongation bis zu 12 Monaten ist vorgesehen, sodass eine glatte Abwicklung der Geschäfte gewährleistet ist.

Zur Tilgung des Kredits hat der Hersteller sämtliche in- und ausländischen Einnahmen, welche er aus der Verwertung des Films erzielt, an die Bank abzuführen. In gleicher Weise hat der deutsche Verleiher sämtliche Einnahmen, welche die Verwertung des Films erbringt, in Höhe von 7o % bezw. 65 %[1] an die Bank abzuführen. Für den Fall der Zahlungseinstellung des Herstellers oder Verleihers, der Eröffnung des Konkursverfahrens über das Vermögen des Herstellers oder Verleihers, der Anordnung des Vergleichsverfahrens, bei Leistung des Offenbarungseides, bei Vorliegen eines Haftbefehls, bei Anstrebung eines aussergerichtlichen Ausgleichs mit Gläubigern, bei Ueberschreitung des Kostenanschlages des Films aus vom Hersteller zu vertretenden Gründen um mehr als 15 % und einer Reihe weiterer Gründe[2] tritt eine vorzeitige Fälligkeit der Kredite ein.

---

1) Diese Zahlen richten sich danach, ob der Hersteller das Beiprogramm zu dem Film liefert oder der Verleiher dieses anderweitig beschafft.

2) Weitere Gründe sind das vorsätzliche oder fahrlässige Verschweigen von Mängeln in Bezug auf die zu übertragenden Rechte und Berugnisse, der Zahlungsrückstand seitens des Herstellers oder Verleihers, die grobe Verletzung der Vertragsbestimmungen, und schliesslich die allgemeine Gefährdung des Kredits durch Zugriff oder Zugriffsmöglichkeit konkurrierender Gläubiger.

Die bisherige Tätigkeit der Filmkreditbank hat als äusserlich sichtbaren Erfolg ergeben, dass seit ihrem Bestehen bereits wesentlich solidere Methoden in der Finanzierung des deutschen Films eingetreten sind. Im ersten Geschäftsjahr, vom 1.8.33 - 3o.7.34, betrug die durch die Bank gewährte Kreditsumme etwa 5,5 Millionen RM, wovon 1,75 Millionen RM bereits am 3o.6. 1934 gedeckt waren; ausserdem liefen 1,25 Millionen RM Kreditanträge. Dieser Leistung steht in dem Berichtsabschnitt die Finanzierung von 44 grossen Spielfilmen, über loo Kulturfilmen und zahlreichen Kurzfilme gegenüber. Aus diesen Zahlen ergibt sich, dass ein hoher Prozentsatz der für das Filmjahr 1933/34 auf dem deutschen Markt zur Verfügung gestellten Tonfilme durch die neue Bank bereits finanziert wurden. Das Ziel der Filmkreditbank geht für die folgende Zeit dahin, eine noch grössere Filmzahl zu kreditieren. Am 1.12.1934 hatte die Bank 8,5 Millionen RM Kredite gegeben und hiermit 62 Spielfilme und 68 Kulturfilme ohne Verlust finanziert[1]).

Durch die infolge der Tätigkeit der Filmkreditbank beginnende wirtschaftliche Konsolidierung des Films konnte seit dem 12.8.1933 dazu übergegangen werden, die der Geschäftsführung der Bank bisher vorgeschriebenen Bedingungen für die Kreditgewährung zu erweitern und ihr eine freiere Handhabung in der Bearbeitung und Durchführung der an sie gelangenden Kreditanträge zu ermöglichen. Ausserdem wurde im Hinblick auf die Erweiterung der Aufgaben des Instituts durch die Gründung der Filmkammer die treuhänderische Funktion der Bank, die bisher schon von den Produzenten als besondere Gewähr für die Durchführung der Kalkulation und Sicherung der investierten Beträge und als wertvolle Hilfe empfunden wurde, nunmehr auch in weitestem Masse dritten Kreditgebern zur Verfügung gestellt, ohne dass die Bank hierbei als Geldgeber in Anspruch genommen zu werden brauchte. Die Bank wollte hierdurch zum Wohle der deutschen Filmwirtschaft auch den Interessenten, welche in Form von Bargeld oder Sachleistungen an Filmfirmen Kredite gewährten, eine möglichst weitgehende Garantie für die Sicherung und ordnungsmässige Abwicklung der Geschäfte bieten und damit dazu beitragen, dem deutschen Filmmarkt möglichst umfangreiche Geldmittel zuzuführen.

---

1) Bericht des Präsidenten der Reichskulturkammer Dr. Goebbels im Sportpalast anlässlich des einjährigen Bestehens der Filmkammer.

## 3.III. Die Bedeutung des Exports für den deutschen Film.

Die Regierungsmassnahmen, die in derGründung der Filmkreditbank ihren konkreten und versprechenden Niederschlag gefunden hatten, griffen über den engeren Rahmen der reinen Produktionfinanzierung hinaus und bewegten sich in klarer Erkenntnis der inneren Schwächen der Filmwirtschaft in der Richtung einer echten Sanierung. Dies zeigte sich zunächst in den Einflussmöglichkeiten des Kreditinstituts auf die Kostengestaltung, auf Kalkulation und Kostenkontrolle. Schon allein die rein bankmässige Tätigkeit des Instituts, d.h. die Gewährung von Produktionskrediten zu banküblichen Bedingungen, musste eine beträchtliche Kostenentlastung für die unabhängigen Produzenten bilden. Von der Kostenseite war damit das Rentabilitätsproblem der Produktion folgerichtig und mit Erfolg versprechender Sachkenntnis angefasst. Da aber letzten Endes Rentabilität vom Absatz bestimmt wird, konnte es mit der Finanzierung der Produktion allein nicht getan sein. Die nächsten gesetzgeberischen Massnahmen der Reichsregierung zielen daher folgerichtig auf eine Steigerung der Konsumkraft hin[1]), die sich in einer Hebung der Inlandsauswertung der deutschen Filme auswirken wird[2]). Hierüber darf nicht vergessen werden,

---

[1]) Als Mittel zurHebung derKonsummöglichkeit bezeichnet Weinwurm (a.a.O. S.46) die Senkung der Lustbarkeitssteuer, des Jugendschutzalters und Errichtung von Lichtspielhäusern in kinoarmen Gegenden. - Man hatte ausserdem früher schon erwogen, Besucher-organisationen und Kinogemeinden zu schaffen (ähnlich den Theatergemeinden und den Organisationen städtischer Bühnen). Auch beim Aufkommen des Tonfilms wurde dieser Gedanke aufgegriffen. Der Nationalsozialismus hat dieses Problem wieder angeregt (Dr.Goebbels in seiner Rede am 18.5.1933). In neuester Zeit ist "Kraft durch Freude" bestrebt, den Film den in ihr vereinigten 3o Millionen Volksgenossen zugänglich zu machen.

[2]) Nach den Veröffentlichungen des Instituts für Konjunkturforschung ergibt sich für das Filmwirtschaftsjahr 1934 bereits eine Steigerung der Besucher- und Einnahmezahlen. Vergl. Tab. 8.5.VII.

dass die deutsche Filmproduktion zu einem wesentlichen Teil die Deckung ihrer Produktionskosten nicht allein im Inlandsmarkt finden kann[1]. Sie ist und bleibt als Ganzes betrachtet in ihrer Rentabilität und damit in ihrer Existenz vom Auslandsmarkt abhängig. Selbst bei steigender innerer Konsumkraft und steigender Kinofreudigkeit wird sie den Auslandsumsatz von 2o - 25 Millionen RM pro Jahr nie entbehren können. Damit aber befindet sich das Rentabilitätsproblem der deutschen Filmproduktion als letztes Ziel des Sanierungsprogramms in unlösbarer Abhängigkeit vom Filmexportgeschäft[2]. In ihm liegt einer der Kernpunkte der Rentabilität der deutschen Filmwirtschaft überhaupt[3].

---

1) Nach v.Boehmer beträgt die Inlandsauswertung des deutschen Films bei etwa 55 Millionen Verleiheinnahmen höchstens 27,5 Millionen der Produktionsaufwendungen.

2) Die Exporterlöse stellen sich nicht etwa als zusätzlicher Nebenertrag dar, wie dies oft angenommen wird, sondern sie bringen dem deutschen Produzenten im Durchschnitt etwa 4o % der Produktionskosten zurück. Dass dabei die Auswertung des deutschen Films im Ausland schwierig ist, lässt sich daraus ermessen, dass für die deutschen Versionen insgesamt nur 78 Millionen Menschen gegenüber 14o Millionen französisch sprechenden und 4oo Millionen englisch sprechenden Bewohnern der Welt zur Verfügung stehen.

3) Von grundsätzlicher Bedeutung hierfür ist, dass der Film geradezu für den Export prädestiniert ist. Seine Herstellung entzieht der nationalen Wirtschaft keine unentbehrlichen und nicht wieder neu zu erzeugenden Produkte. Er wird nicht mit einem entsprechenden Aufwand an teuren Rohstoffen hergestellt, sondern ist eine Exportware, die in einer Musterkopie und einem den Ansprüchen des Importlandes angepassten Negativ, das nur leihweise hingegeben wird, besteht. So bildet der gerade für rohstoffarme Länder einen der wesentlichsten Faktoren zur Erzielung einer aktiven Handelsbilanz. Statistisch lässt sich seine Entwicklung vor dem Kriege nicht erfassen, da er erst seit 1912 in den amtlichen Listen geführt wird. Nach dem Kriege versuchte das Ausland mit allen Mitteln die deutsche Einfuhr zu boykottieren (Kontingente, Einfuhrverbote, Einfuhrscheine etc.). Die nach Ablauf der Bestimmungen des Versailler Diktates seit Januar 1924 mit vielen Staaten geschlossenen Handelsabkommen konnten nicht verhindern, dass die Film-Handelsbilanz passiv blieb. Als Ausdruck des Tonfilmsieges ist sie das erste Mal im Jahre 193o aktiv. Besonders erschwerten dem deutschen Film auch die in den europäischen Staaten erlassenen Devisenverordnungen das Exportgeschäft. Hierzu kam, dass das Erstarken des Nationalbewusstseins der Nachbarvölker in der Schaffung eigener nationaler Filmproduktionen stetigen Ausdruck fand, wodurch dem deutschen Film weitere Schwierigkeiten entstanden.

ti Im gegenwärtigen Zeitpunkt muss, trotzdem die an-
deutschen Filmhetze an Wirkungskraft stark verloren
hat, festgestellt werden, dass der Filmexport ziffern-
mässig weiterhin zurückgegangen ist[1]. Eine der Ur-
sachen hierfür liegt in der bisherigen Auffassung vom
Aussenhandel. Hier hat sich die Erkenntnis durchzu-
setzen, dass ein Neuaufbau auch in dieser Beziehung le-
bensnotwendig ist. Eine Nation, die sich vom gegensei-
tigen Warenaustausch zurückzieht, verliert die Fühlung
mit den übrigen Völkern und den sicheren Instinkt für
weltwirtschaftliche Tendenzen und Entscheidungen. Es
braucht in diesem Zusammenhang nicht auf Schlagworte,
wie Autarkie[2], eingegangen zu werden. Der Gemeinnutz
als alleiniges Ziel verlangt gesunde Selbstversorgung,
aber auch einen starken organischen Aussenhandel. Die-
ser hat die nationale Wirtschaft zu ergänzen und damit
am Aufbau mitzuwirken.

Die Organisation des Exports ist dabei von jeher
Gegenstand heftigen Meinungsaustauschs gewesen. Der Ex-
port ist nach allgemeinen Erfahrungen zunächst von
einer gewissen technischen Höhe des Films und von seiner
preislichen Konkurrenzfähigkeit abhängig. Neben der Er-
füllung dieser Voraussetzungen müssen noch die einer
guten Vertriebsorganisation und einer guten Propaganda
gegeben sein. Bei der Behandlung des Filmexports muss
auch die Bedeutung des Films als Kulturfaktor berück-
sichtigt werden. Der deutsche Kulturfilm[3] ist heute

---

1) Ueber die Ein- und Ausfuhr unbelichteter, belichteter Negativ- und belichteter Positivfilme nach Länge, Gewicht und Wert (Vergl. Tabellen 9, 10, 11 und 12 S.VIII und IX).

2) Für den Film würde sie nicht nur die materiellen Grundlagen der Produktion in Frage stellen, sondern Deutschland auch eines wichtigen Mittels der kulturellen Propaganda im Auslande berauben. In Anbetracht des Erlöses aus den Auslandslizenzen bedeutet Autarkie Umsatzeinschränkung, geringeren Beschäftigungsgrad, Rückgang der Rentabilität. Wie das neue Deutschland dem ausländischen Film die Möglichkeit zum Eintritt in Deutschland gibt, so muss der Film auch im Ausland Eingang finden.

3) Die Pflege des deutschen, besonders auch abendfüllenden Kulturfilms ist eine der künftigen Aufgaben der deutschen Filmproduktion. Der deutsche Kulturfilm krankt daran, dass es einmal nicht genügend Filme dieser Art gibt und anderseits sich eine fühlbare Ermüdungserscheinung bei den Kulturfilmherstellern nicht verleugnen lässt. Eine entsprechende Verordnung der Reichsfilmkammer soll hier anregend wirken. - Die Organisation zum Absatz der Kulturfilme ist sichergestellt durch die Reichsvereinigung deutscher Lichtspielstellen e.V. Durch einen Erlass des Reichserziehungsministers von Mitte Juni 1934 wird ausserdem den deutschen Schulen und sonstigen Bildungsanstalten die stärkere Verwendung des Films als Lehrmittel zur Pflicht gemacht.

wohl das einzige Kulturgut, das im Auslande die grossen Massen zwangsläufig erreicht.

Neben den Massnahmen zur Gesundung des heimischen Filmmarktes erscheint es demnach als das Gegebene, die Exporterlöse in gleicher Weise wie die inländischen Verleiheinnahmen als Kreditsicherung in den Bereich der Produktionsfinanzierung einzubeziehen. Hierin liegen zweifellos Möglichkeiten für eine weitere Ausgestaltung der bisherigen Sanierungs- und Finanzierungspläne, die in grösstem Ausmass für die Gesundung der deutschen Filmwirtschaft fruchtbar gemacht werden müssen.

Deutschlands Reichsspielstätten.

| Landesverbandsbezirk | Sitzplätzen: unter 500 Plätzen | von 500-900 Plätzen | über 900 Plätzen | insgesamt | Sitzplätzen: in Theatern unter 500 Plätzen | in Theatern v. 500-900 Plätzen | in Theatern über 900 Plätzen | Inhaber natürl. Personen: Gruppe 3 | Gruppe 4 | Gruppe 5 | Inhaber jur. Personen: Gruppe 3 | Gruppe 4 | Gruppe 5 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 |
| Berlin-Brandbg.-Grenzmark | 511 | 113 | 5o | 3361694 | 18o552 | 171867 | 59275 | 363 | 66 | 18 | 9 | 6 | 5 |
| Pommern Grenzmark . . . . | 131 | 13 | 2 | 46695 | 38374 | 5881 | 2435 | 1o5 | 9 | 1 | - | - | 1 |
| Ostpreussen . . . . . | 95 | 15 | 5 | 3923o | 24424 | 9718 | 5o88 | 72 | 6 | 1 | 1 | 7 | 3 |
| Mitteldeutschland . . . . | 69o | 99 | 35 | 296380 | 14o317 | 98959 | 37104 | 465 | 74 | 16 | 8 | 1o | 6 |
| Thüringen . . . . . | 214 | 32 | 6 | 85448 | 57917 | 21152 | 6379 | 193 | 22 | 3 | 5 | 3 | 1 |
| Schlesien . . . . . | 222 | 4o | 1o | 98918 | 6o13o | 2551o | 13278 | 139 | 22 | 2 | 14 | 18 | 3 |
| Norddeutschland . . . . . | 55o | 9o | 43 | 275548 | 171414 | 52798 | 51336 | 4o2 | 78 | 16 | 9 | 8 | 6 |
| Hessen-Hessen-Nassau . . | 377 | 32 | 13 | 131o75 | 99608 | 2o587 | 1o88o | 314 | 2o | 2 | 16 | 6 | 2 |
| Südwest . . . . . | 312 | 31 | 13 | 122o9o | 87371 | 21438 | 13282 | 258 | 21 | - | 8 | 9 | 6 |
| Bayern . . . . . | 357 | 29 | 8 | 119457 | 8967o | 29787 | 11287 | 312 | 22 | 4 | 6 | 6 | 2 |
| Rheinland-Westfalen . . . | 585 | 148 | 54 | 351123 | 184o37 | 1oo5oo | 66586 | 347 | 83 | 22 | 22 | 29 | 13 |
| insgesamt: | 4o44 | 642 | 236 | 19o8658 | 1133814 | 558197 | 296930 | 297o | 4o3 | 85 | 98 | 1o2 | 53 |

Statistik des Reichsverbandes deutscher Filmtheater e.V. (vom Dezember 1934).

Tabelle 2.

| Der deutsche Filmmarkt 1924 - 1929 *) | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Jahr | Tatsächliches Angebot | Für eine rentable Absatzgestaltung gerechtfertigt | Schätzungsweises Übergebot an Filmen | Schätzungsweises Übergebot in Prozenten |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 1924 | 56o Filme | 277 | 25o | 9o |
| 1925 | 518 " | 292 | 2oo | 68 |
| 1926 | 487 " | 322 | 13o | 4o |
| 1927 | 526 " | 337 | 16o | 48 |
| 1928 | 517 " | 375 | 11o | 29 |
| 1929 | 415 " | 38o | o | o |
| im Durchschnitt | 5o3,6 " | 33o | | |

*) Nach Weinwurm a.a.O. S.32/33.

Tabelle 3.

| Die deutschen Monopolbezirke. [1] | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | Monopolbezirk | Städte mit Lichtspieltheatern | Lichtspieltheater | Verleihmöglichkeiten | Amortisationsanteil |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 1 | Ostdeutschland | 53o | 11o5 | 65o | 25 % |
| | a) Berlin | 433 | 945 | 55o | |
| | b) Königsberg | 97 | 16o | 1oo | |
| 2 | Mitteldeutschl. | 1o11 | 146o | 1ooo | 15 % |
| | a) Leipzig | 789 | 1135 | 8oo | |
| | b) Breslau | 222 | 325 | 2oo | |
| 3 | Norddeutschland | 358 | 658 | 4oo | 25 25 % |
| | a) Hamburg | 358 | 658 | 4oo | |
| 4 | Süddeutschland | 781 | 1195 | 82o | 17-2o % |
| | a) Münster | 3o5 | 514 | 32o | |
| | b) Frankfurt a/M | 476 | 681 | 5oo | |
| 5 | Westdeutschland | 456 | 84o | 5oo | 15-2o % |
| | a) Düsseldorf | 456 | 84o | 5oo | |
| | Zusammen: | 3136 | 5267 | 337o | 1oo % |

1) Nach Jason Handbuch 193o a.a.O. S.58.

Tabelle 4.

| Jahr | Zahl der Filme | | | | | | Art der Filme | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Gesamtzahl | | Deutsche | | Ausländische | | Lehr-, Werbe- u. Kulturfilme | | Lange Spielfilme | | Kurze Spielfilme | |
| | Filme | Meter | Filme | Meter | Filme | Meter | Deutsche | Ausländ. | Deutsche | Ausländ. | Deutsche | Ausländische |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 1o | 11 | 12 | 13 |
| 1921 | - | - | - | - | - | - | - | - | 646 | - | - | - |
| 1922 | - | - | - | - | - | - | - | - | 474 | - | - | - |
| 1923 | - | - | 8o8 | 69o133 | - | - | - | - | 253 | 164 | 94 | 151 |
| 1924 | - | - | 116o | 767572 | - | - | - | - | 22o | 34o | 51 | 178 |
| 1925 | 258o | 1959560 | 1481 | 1o32941 | 1o99 | 926619 | 1253 | 371 | 212 | 3o6 | 16 | 422 |
| 1926 | 2346 | 1827662 | 1619 | 991497 | 745 | 836165 | 143o | 9o | 185 | 3o2 | 4 | 353 |
| 1927 | 2972 | 2o12313 | 2192 | 1195784 | 78o | 816529 | 1947 | 77 | 243 | 283 | 3 | 42o |
| 1928 | 3454 | 2289522 | 26o2 | 1342685 | 852 | 946837 | 237o | 135 | 225 | 293 | 8 | 424 |
| 1929 | 2892 | 1798753 | 2226 | 11o2657 | 666 | 696o96 | 2o46 | 118 | 175 | 221 | 5 | 327 |
| " | +) 163 | 83oo8 | 1o9 | 44542 | 54 | 38466 | 1o1 | 42 | 8 | 12 | 1o2 | 42 |
| 193o | 2232 | 1o32211 | 1981 | 745o11 | 251 | 2872oo | 1935 | 58 | 45 | 89 | 1 | 1o4 |
| | +) 535 | 491393 | 269 | 315169 | 266 | 176224 | 168 | 217 | 1o1 | 49 | - | - |
| 1931 | 1315 | 525546 | 1218 | 428518 | 97 | 97128 | 1212 | 64 | 2 | 32 | 4 | 1 |
| | +) 865 | 785628 | 574 | 499124 | 291 | 286504 | 426 | 177 | 142 | 1o2 | 6 | 12 |
| 1932 | +) 1595 | 1o22955 | 1357 | 756960 | 238 | 266995 | 1177 | 122 | 132 | 81 | 48 | 35 |
| 1933 | +) 2o63 | 1197333 | 1799 | 853o22 | 264 | 344311 | 164o | 143 | 115 | 92 | 44 | 29 |
| 1934 | +) 2311 | 117384 | 2o2o | 868352 | 291 | 329o32 | 1836 | 192 | 129 | 82 | 55 | 17 |

Zahlen von 1925 - 1931: Jason Handbuch I und III a.a.O. S.51 bezw. 27/38 u. Weinwurm a.a.O. S.31/32.

+) Tonfilme.

Tabelle 5.

Entwicklung der deutschen Produktions-, Verleih- und Vertriebsunternehmen.

| Jahr | Produktion | | | | | Vertrieb und Verleih | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Unternehmen insgesamt | davon in Berlin | und ausserhalb | in % in Berlin | in % ausserhalb | Unternehmen insgesamt | davon in Berlin | und ausserhalb | in % in Berlin | in % ausserhalb |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 1911 | 11 | 7 | 4 | 63.6 | 36.4 | 85 | 43 | 42 | 5o.6 | 49.4 |
| 1912 | 26 | 22 | 4 | 84.7 | 15.3 | 1o5 | 5o | 55 | 48.8 | 51.2 |
| 1913 | 28 | 24 | 4 | 85.8 | 14.2 | 127 | 66 | 61 | 51.9 | 48.1 |
| 1914 | 32 | 28 | 4 | 84.8 | 15.2 | 175 | 75 | 1oo | 42.8 | 57.2 |
| 1915 | 36 | 32 | 4 | 88.9 | 11.1 | 187 | 85 | 1o2 | 45.4 | 54.6 |
| 1916 | 7o | 6o | 1o | 85.7 | 14.3 | 2o2 | 87 | 115 | 43.1 | 56.9 |
| 1917 | 78 | 66 | 12 | 84.6 | 15.4 | 178 | 7o | 1o8 | 39.3 | 6o.7 |
| 1918 | 131 | 1o9 | 22 | 83.2 | 16.8 | 2o1 | 81 | 12o | 4o.1 | 59.9 |
| 1919 | 245 | 18o | 65 | 73.4 | 26.6 | 343 | 1o8 | 235 | 31.8 | 68.2 |
| 192o | 23o | 17o | 6o | 74.o | 26.o | 34o | 1o7 | 233 | 32.2 | 67.8 |
| 1921 | 27o | 21o | 6o | 77.8 | 22.2 | 4o3 | 123 | 28o | 32.5 | 67.5 |
| 1922 | 36o | 27o | 9o | 75.o | 25.o | 515 | 155 | 36o | 3o.4 | 69.6 |
| 1923 | 35o | 235 | 115 | 67.2 | 32.8 | 465 | 15o | 315 | 32.3 | 67.7 |
| 1924 | 214 | 138 | 76 | 64.4 | 35.6 | 4o2 | 13o | 272 | 32.4 | 67.6 |
| 1925 | 297 | 2o6 | 91 | 69.4 | 3o.6 | 536 | 191 | 345 | 35.6 | 64.4 |
| 1926 | 327 | 225 | 1o2 | 68.8 | 31.2 | 3oo | 141 | 159 | 47.o | 53.o |
| 1927 | 328 | 238 | 9o | 72.6 | 27.4 | 265 | 114 | 151 | 43.o | 57.o |
| 1928 | 433 | 273 | 16o | 63.1 | 36.9 | 328 | 124 | 2o4 | 37.8 | 62.2 |
| 1929 | 424 | 275 | 149 | 64.9 | 35.1 | 3o7 | 119 | 188 | 38.8 | 61.2 |
| 193o | 4o5 | 284 | 121 | 7o.2 | 29.8 | 336 | 141 | 195 | 42.o | 58.o |
| 1931 | 425 | 3o3 | 122 | 71.4 | 28.6 | 347 | 145 | 2o2 | 41.8 | 58.2 |

Anmerkung: Zahlen bis 1917: Jason, Film in Ziff.u.Zahlen a.a.O. S.22 ; von 1918: nach Angaben des Jahrbuchs der Filmindustrie (193o a.a.O. S.51 und 52 und 1933 a.a.O. S.57 u.58) zusammengestellt. Die Zahlen entstammen der handelsregisterlichen Eintragungen. - Jede Unternehmung ist einmal mit ihrem Hauptbeschäftigungszweig gezählt. Ein Konzernunternehmen erscheint demnach mit demselben Schwergewicht wie eine kleine Firma.
Die Zahlen für den Verleih entstammen für die Jahre 1911 - 1925 einschl. der Untersuchung von Oschatz. Sie enthalten bis dahin auch die Filialbetriebe.

Zahl der Filmproduktionsfirmen und der von ihnen von 1926-1934 hergestellten Spielfilme.

| Zahl der Filme | 1926 Firmen | 1926 Filme | 1927 Firmen | 1927 Filme | 1928 Firmen | 1928 Filme | 1929 Firmen | 1929 Filme | 1930 Firmen | 1930 Filme | 1931 Firmen | 1931 Filme | 1932 Firmen | 1932 Filme | 1933 Firmen | 1933 Filme | 1934 Firmen | 1934 Filme |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | | 3 | | 4 | | 5 | | 6 | | 7 | | 8 | | 9 | | 10 | |
| 1 Film | 42 | 42 | 47 | 47 | 29 | 29 | 42 | 42 | 34 | 34 | 42 | 42 | 41 | 41 | 38 | 38 | 19 | 19 |
| 2 | 28 | 56 | 15 | 30 | 13 | 26 | 19 | 38 | 11 | 22 | 11 | 22 | 10 | 20 | 11 | 22 | 12 | 24 |
| 3 | | | | | 4 | 12 | 12 | 36 | 8 | 24 | 5 | 15 | 7 | 21 | 5 | 15 | 10 | 30 |
| 4 | 14 | 51 | 27 | 99 | 6 | 24 | 1 | 4 | 4 | 16 | 3 | 12 | 4 | 16 | 2 | 8 | 3 | 12 |
| 5 | | | | | 6 | 30 | 4 | 20 | 1 | 5 | 2 | 10 | 2 | 10 | - | - | 1 | 5 |
| 6 | | | | | 2 | 12 | - | - | 3 | 18 | 1 | 6 | 1 | 6 | 2 | 12 | 1 | 6 |
| 7 | 6 | 44 | 4 | 27 | 2 | 14 | 2 | 14 | - | - | 1 | 7 | - | - | - | - | - | - |
| 8 | | | | | 1 | 8 | 2 | 16 | 1 | 8 | - | - | - | - | - | - | 1 | 8 |
| 9 | | | | | 1 | 9 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| 10 u. mehr | 1 | 12 | 3 | 39 | 5 | 60 | 1 | 13 | 1 | 19 | 2 | 30 | 1 | 18 | 1 | 20 | 2 | 25 |
| Summe: | 81 | 185 | 96 | 242 | 69 | 224 | 83 | 183 | 63 | 146 | 67 | 144 | 66 | 132 | 59 | 115 | 49 | 129 |
| Hiervon Tonfilme | | | | | | | 7 | 8 | 44 | 101 | 65 | 142 | | | | | | |
| Stummfilme: | | | | | | | 76 | 175 | 19 | 45 | 2 | 2 | | | | | | |

Zahlenwerte Spalte 2-3: Jason, Handbuch I. a.a.O.S.41.
4-7: Jason, Handbuch III.a.a.O.S.26.

# Tabelle 7

## Film-Ateliers und Atelierbesetzung 1926 - 1934.

| Jahr | Durchschnittszahlen: Ateliers: Zur Verfügung | Ateliers: besetzt | Ateliers: leer | Ateliers: % besetzt | Ateliers: % leer | Ateliertage: Zur Verfügung | Ateliertage: besetzt | Ateliertage: leer | Ateliertage: % besetzt | Ateliertage: % leer | Absolute Zahlen: Ateliertage: Zur Verfügung | Ateliertage: besetzt | Ateliertage: leer | Ateliertage: % besetzt | Ateliertage: % leer |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 1o | 11 | 12 | 13 | 144 | 15 | 16 |
| 1926 | 29.1 | 17.1 | 12.o | 58.8 | 41.2 | 721.6 | 4o1.1 | 32o.5 | 55.6 | 44.4 | 866o | 481o | 385o | 55.5 | 44.5 |
| 1927 | 29.8 | 22.6 | 7.2 | 75.8 | 24.2 | 71o.5 | 523.3 | 187.2 | 73.7 | 26.3 | -+) | - - | - - | - - | - |
| 1928 | 24.6 | 2o.3 | 4.3 | 82.5 | 17.5 | 63o.7 | 386.8 | 243.9 | 61.3 | 38.7 | 7568 | 4641 | 2927 | 61.3 | 38.7 |
| 1929 | 23.3 | 2o.5 | 2.8 | 88.o | 12.o | 595.3 | 392.3 | 2o3.o | 65.9 | 34.1 | 7144 | 57o8 | 2436 | 65.9 | 34.1 |
| 193o | 16.3 | 13.8 | 2.5 | 84.7 | 15.3 | 42o.5 | 27o.8 | 149.7 | 64.4 | 35.6 | 5o46 | 325o | 1796 | 64.4 | 35.6 |
| 1931 | 17.5 | 15.5 | 2.o | 88.6 | 11.4 | 448.1 | 3o1.o | 147.1 | 67.2 | 32.8 | 5377 | 3612 | 1765 | 55.6 | 44.4 |
| 1932 | 28.3 | 22.8 | 5.5 | 8o.5 | 19.5 | - | - | - | 54.8 | 45.2 | - | - - | - - | - - | - |
| 1933 | 28.6 | 21.5 | 7.1 | 75.4 | 24.6 | 735.9 | 348.8 | 387.1 | 47.4 | 52.6 | 8832 | 4186 | 4646 | 47.4 | 52.6 |
| (++) 1934 | 28.6 | 22.5 | 6.1 | 79.4 | 2o.6 | 718.o | 383.1 | 334.9 | 53.5 | 46.5 | 6462 | 3448 | 3o14 | 53.3 | 46.7 |

++) bis September 1934.

+) lückenhaftes Material.

Quellen: Jahrbücher der Filmindustrie 193o und 1933 a.a.O. S.313 bezw. 314.

# Tabelle 8.



Besuch und Einnahmen der Lichtspieltheater in 28 Städten des Deutschen Reiches einschliesslich Berlin.

| Jahresdurchschnitt im Jahre | In Städten mit mehr als 1oo ooo Einwohnern | | | In Städten mit 2o ooo-1oo ooo Einwohnern | | | In Städten mit 2o ooo und weniger Einwohnern | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Zahl der abgerechneten Eintrittskarten 1932/1933=1oo | Bruttoeinnahme 1932/1933=1oo | Durchschnittserlös je Eintrittskarte 1932/1933=1oo | Zahl der abgerechneten Eintrittskarten 1932/1933=1oo | Bruttoeinnahme 1932/1933=1oo | Durchschnittserlös je Eintrittskarte 1932/1933=1oo | Zahl der abgerechneten Eintrittskarten 1932/1933=1oo | Bruttoeinnahme 1932/1933=1oo | Durchschnittserlös je Eintrittskarte 1932/1933=1oo |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 1o |
| 1932 | 1o2.2 | 1o4.1 | o.77 | 98.7 | 1o3.1 | •.77 | 96.7 | 1o1.7 | o.75 |
| 1933 | 97.8 | 95.9 | o.74 | 1o1.3 | 96.9 | o.7o | 1o3.5 | 98.5 | c.69 |
| 1934 | 99.7 | 1oo.1 | o.77 | 1o3.2 | 1o3.9 | •.74 | 1o9.1 | 1o9.5 | o.72 |

Nach den Veröffentlichungen des Instituts für Konjunkturforschung. Wochenbericht Nr.7 vom 2o.2.1935.

# Tabellen 11 und 12.

## Ein- und Ausfuhr belichteter Positivfilme 1926 - 1934 [1]).

| Jahr | Einfuhr belichteter Positivfilme ohne Rückware. | | Ausfuhr belichteter Positivfilme einschl. Rückware. | |
|---|---|---|---|---|
| | Länge in m | Wert in RM | Länge in m | Wert in RM |
| 1926 | 3 472 100 | 1 430 000 | 14 210 200 | 3 855 000 |
| 1927 | 3 531 800 | 1 247 000 | 20 430 500 | 5 497 000 |
| 1928 | 2 879 500 | 948 000 | 24 607 200 | 6 855 000 |
| 1929 | 3 817 900 | 1 195 000 | 26 883 900 | 7 623 000 |
| 1930 | 4 308 800 | 1 367 000 | 29 049 300 | 9 383 000 |
| 1931 | 3 033 400 | 922 000 | 29 782 200 | 10 554 000 |
| 1932 | 10 474 900 | 3 309 000 | 28 802 900 | 9 667 000 |
| 1933 | 8 433 500 | 2 501 000 | 24 640 500 | 7 997 000 |
| 1934 | 7 540 100 | 2 241 000 | 20 536 200 | 6 399 000 |

## Ein- und Ausfuhr belichteter Filme insgesamt 1925 - 1934 [1])

| Jahr | Einfuhr belichteter Filme insgesamt ohne Rückware. | | Ausfuhr belichteter Filme insgesamt einschl. Rückware. | |
|---|---|---|---|---|
| | Länge in M | Wert in RM | Länge in m | Wert in RM |
| 1925 | 3 983 900 | - | 17 456 200 | 5 671 000 |
| 1926 | 3 937 300 | 1 643 000 | 14 585 900 | 4 634 000 |
| 1927 | 3 752 200 | 1 349 000 | 20 966 100 | 7 935 000 |
| 1928 | 3 254 900 | 1 101 000 | 25 418 100 | 8 125 500 |
| 1929 | 4 143 300 | 1 378 000 | 27 428 500 | 9 265 000 |
| 1930 | 4 835 100 | 1 656 000 | 29 947 200 | 10 297 000 |
| 1931 | 3 763 900 | 1 356 000 | 30 566 500 | 11 314 000 |
| 1932 | 11 732 500 | 3 936 000 | 29 634 300 | 10 294 000 |
| 1933 | 9 812 200 | 3 086 000 | 25 576 200 | 8 497 000 |
| 1934 | 8 422 700 | 2 617 000 | 21 164 000 | 6 696 000 |

1) Nach Angaben des Jahrbuches der Filmindustrie zusammengestellt.

## Ein- und Ausfuhr unbelichteter Filme 1924-1934 ( Rohfilme[1])

| Jahr | Einfuhr unbelichteter Filme ohne Rückwaren | | Ausfuhr unbelichteter Filme einschliesslich Rückwaren | |
|---|---|---|---|---|
| | Länge in m | Wert in RM | Länge in m | Wert in RM |
| 1924 | 94 019 | 6 430 | 62 786 932 | 1 136 460 |
| 1925 | 449 800 | 157 000 | 56 747 300 | 1 125 300 |
| 1926 | 3 485 700 | 942 000 | 56 557 600 | 12 584 000 |
| 1927 | 9 359 300 | 1 540 000 | 69 211 700 | 14 104 000 |
| 1928 | 14 566 900 | 2 135 000 | 72 629 700 | 14 700 000 |
| 1929 | 5 910 700 | 1 323 000 | 98 458 400 | 20 432 000 |
| 1930 | 7 065 900 | 1 344 000 | 65 534 400 | 13 884 000 |
| 1931 | 7 397 000 | 1 627 000 | 55 636 000 | 12 210 000 |
| 1932 | 9 243 100 | 2 312 000 | 39 517 700 | 9 348 000 |
| 1933 | 5 647 400 | 1 254 000 | 33 170 300 | 7 707 000 |
| 1934 | 5 484 700 | 1 041 000 | 39 175 100 | 8 510 000 |

## Ein- und Ausfuhr belichteter Negativ-Filme 1926-1934 [1]

| Jahr | Einfuhr belichteter Negativfilme ohne Rückwaren | | Ausfuhr belichteter Negativfilme einschliesslich Rückwaren | |
|---|---|---|---|---|
| | Länge in m | Wert in RM | Länge in m | Wert in RM |
| 1926 | 465 200 | 213 000 | 375 700 | 779=000 |
| 1927 | 220 600 | 102 000 | 710 800 | 2 438 000 |
| 1928 | 375 400 | 153 000 | 1 124 100 | 1 536 000 |
| 1929 | 325 400 | 183 000 | 913 000 | 2 621 000 |
| 1930 | 526 300 | 289 000 | 897 900 | 914 000 |
| 1931 | 730 500 | 437 000 | 784 300 | 760 000 |
| 1932 | 1 257 600 | 627 000 | 831 400 | 627 000 |
| 1933 | 1 378 700 | 585 000 | 935 700 | 500 000 |
| 1934 | 882 600 | 376 000 | 627 800 | 297 000 |

[1] Nach Angaben des Jahrbuches der Filmindustrie zusammengestellt.

# L e b e n s l a u f

Ich, Hanns, Kurt Hellmich bin am 5.5.1903 in Breslau als Sohn des Magistratsbeamten Bertold Hellmich geboren und katholischer Konfession. Nach Besuch der Gerhart Hauptmann Ober-Real-Schule in Breslau studierte ich an der Technischen Hochschule Breslau, der Universität Breslau und der Handels-Hochschule Berlin. Am 2.3.1927 legte ich das Examen zum Diplom-Ingenieur, am 14.5.1930 das zum Diplom-Kaufmann ab. Meine Berufsarbeit in der Berliner Gross-Industrie seit 1927 habe ich am 1.1.1935 zum Zwecke der Promotion unterbrochen.

# Q u e l l e n.

teratur:


Alexander, Hellmuth

Technik und Wirtschaft des deutschen Filmverleihgeschäfts.
Diss. Jena 1923.

von Boehmer, Dr.Henning und Helmut Reitz

Der Film in Wirtschaft und Recht, seine Herstellung und Verwertung.
Berlin 1933, Carl Heymann-Verlag.

Fellbaum, Kurt.

Die Organisation der deutschen Filmindustrie.
Diss.Köln 1923.

Fischer, Dr.F. und Dr.H. Lichte.

Tonfilmaufnahme und -wiedergabe nach dem Klangfilmverfahren.
Herausgegeben für die Klangfilm G.m.b.H., Berlin. Leipzig 1931. Verlag Hirzel.

Gessner, Alexander.

Film und Wirtschaft.
Diss. Köln 1928.

Grünau, von, Norbert.

Die finanzielle und wirtschaftliche Entwicklung der Filmindustrie in Deutschland.
Diss. Münster 1927.

Hayler, Franz.

Die deutsche Filmindustrie und ihre Bedeutung für Deutschlands Handel.
Diss. Würzburg 1929.

Jason, Dr. Alexander.

Der Film in Ziffern und Zahlen (1895 - 1925).
Berlin 1925. Hackebeil.

Lange, Dr. Conrad.

Das Kino in Gegenwart und Zukunft.
Stuttgart 192o.

Lefranc, Hermann.

Das deutsche Filmgewerbe.
Diss. Heidelberg 192o.

Meyer, E.F.

Die Besteuerung des Lichtspielgewerbes durch die deutschen Großstäde.
Diss. Greifswald 1922.

Olimski, Fritz.

Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkung auf die Filmpresse.
Diss. Berlin 1931.

Raab, Ernst.

Statistik und Kritik der deutschen Filmindustrie.
Diss. Frankfurt 1923.

Rohnstein, Paul.

Beiträge zur wirtschaftlichen Entwicklung der deutschen Filmindustrie unter besonderer Berücksichtigung des Kinematographengewerbes.
Diss. Würzburg 1922.

Weinwurm, Dr. Edwin H.

Der Filmverleih in Deutschland.
Diss. Berlin 1931.

Wieg, Hans.

Privatwirtschaftliches aus der Organisation der deutschen Filmindustrie.
Diss. Berlin 1924.

arbücher und Sammelwerke:

Der Film als Industrie.
Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie.
Berlin 1925. Selbstverlag.

Film-Year-Book 1920. 1923. 1924. 1925. 1926.
New-York, Verlag des Film-Daily.

Handbuch der Filmverleiher.
Zentralverband der Filmverleiher Deutschlands.
Berlin 1925. Selbstverlag.

Handbuch der Filmwirtschaft.
Dr.A.Jason.
Berlin 1930. 1931. 1933. Verlag für Presse, Wirtschaft und Politik.

Jahrbuch der Filmindustrie 1923 - 1925, 1926/1927, 1928/1929, 1930/1931.
Berlin. Verlag der Licht-Bild-Bühne.